الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعــة العقيـد الحاج لخضر- باتنـة-

كلية الآداب والعلوم الإنسانيـ
قسم اللغـة العربيـة وآدابـــها

سجنيات أبـــي فراس الحمداني

* دراســـــة أسلوبيـــــة *

مذكــرة مقدمة لنيل شــهــادة الماجستــير في الأدب العــبـــاسي

إعداد الطالب:

نبيل قـــواس

إشـراف الدكتـور:

محمد منصـوري

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د/عبد الحميد بن سخرية	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
د/محمد منصـــــوري	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
د/علي عالـــــــية	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا
د/عبد الرحمن تيبرماسين	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا

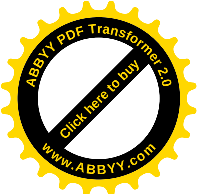
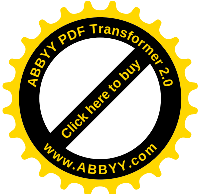
السنـة الجامعيـة:

2008 -2009 1429 -1430هـــ

بسم الله الرحمـــن الرحيم

﴿رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن
قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى
الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ﴾



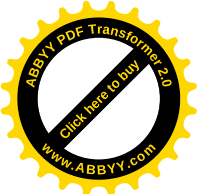
شكر...

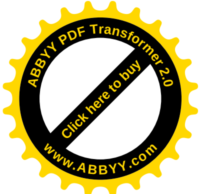
إنه لمن الواجب أن أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الفاضل الدكتور محمد منصوري، الذي رافقني في هذا لبحث ،حتى أتممت دراسته

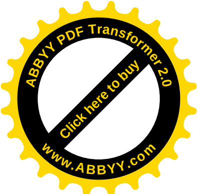
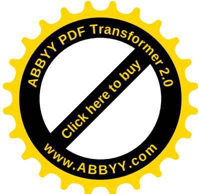
وإلى الأساتذة الأفاضل، أعضاء المناقشة لما تكبدوه من عناء تقييم هذه الدراسة ،فلهم مني أسمى عبارات التقدير والاحترام.

ولا يفوتني أن أشكر الوالدين الكريمين، وكل أفراد العائلة على كل ما قدموه من مساعدة.

وإلى جميع من ساهم من قريب أو بعيد في إكمال هذا البحث وخاصة الأستاذ الكريم، الدكتور عبد الرزاق بن السبع. فلكل الشكر والتقدير.


ABBYY PDF Transformer 2.0
Click here to buy
www.ABBYY.com


ABBYY PDF Transformer 2.0
Click here to buy
www.ABBYY.com

المقدمـــــــــــــة

يظل تاريخ الأدب العربي على امتداد عصوره في حاجة دائمة إلى مزيد من القراءات التنويرية لنصوصه وآدابه، لكون تلك القراءات من شأنها أن تضفي على جوهر النص ملامح ومعالم ما كان لها أن تتضح لولاها.

وحين نطالع كتب التراث العربي، نعثر على كثير من الأشعار لشعراء وأمراء وفرسان على وجه الخصوص،ولعل من بين أولئك الشعراء أبو فراس الحمداني الذي كان عمره تاريخا مستقلا وحده.

إن الولوج في أعماق النص الشعري قد يكشف لنا الذات المبدعة والمؤثرات الخارجية فيها ،ويمدنا بمعرفة واسعة عن مسار الزمن في حياتها، وأهم ما يميزه تعبيره عن الحالة الوجدانية ،أو مـــا يعرف بالحساسية الشعريــــــــــة ، ولغته ترمـــــي إلى الإيحاء، وتشتمل على دلالات كثيرة، مشحونة بمضامين انفعالية وعاطفية وفكرية وقد اختلف الباحثون في منهج دراسته، فبعضهم اهتم بنفسية الأديب وسيرة حياته وعلاقته ببيئته والمؤثرات الاجتماعية والثقافية والحضارية في شعره، وآخرون اعتمدوا النص في حد ذاته لأنه كفيل بأن يبرز للدارس بعض الأسرار الدفينة في ذات المبدع ، ومختلف جوانب حياته ، ولن يتحقق ذلك إلا بسبر دلالاته الظاهرة والخفية .ويختلف شكل النص أيضا من قارئ إلى آخر لأن القراءة سبيل إلى تعدد وجهات النظر، فالقارئ يستقبل النص بما يملكه من قدرات فكرية ولغوية وثقافية، وهذه العناصر درجات متفاوتة بين القراء ،كل يعمل على إثرائه بهذه المعطيات الشخصية التي تتولد منها تفسيرات مختلفة للنص الواحد.

ودراسة سجنيات أبي فراس هي إحدى القراءات التي تسعى إلى تبيين القيم اللغوية والجمالية وقد اخترنا أبا فراس لطرافة شخصيته فهو شاعر، فارس، أمير ولعل الحياة لم توفر له ما كان يعد جديرا بإمكاناته و لم ينل من الحظوة الأدبية ما ناله غيره من الشعراء في بلاط سيف الدولة ،وبخاصة الشاعر المتنبي. فقد لقي من ضروب الخيبة ما جعله يشكو همومه وشجونه ويتحسر على نفسه التي ألمت بها الجراح بسبب الجفوة والبعاد وعلى الرغم من شجاعته وإقدامه في الحروب، فإنه قـــد سقط بين يدي أعدائه فشعر بمرارة الـــــذل والهوان ولعل ما زاده تحسرا وألما ابن عمه الذي تباطأ في الفداء ، وهو القادر على إرجاعه إلى من يحب ، وبخاصة إلى أمه التي ردها خائبة ، ذليلة حينما طلبت منه فداء ولدها الأسير،نشأ من كل ذلك- حسب ما يبدو لنا - حساسية مرهفة وصدق في العاطفة وعمق في الأفكار وتنوع في الموضوعات وتفرد في الصور التي كونها عن عالمه النفسي المتألم ، ومحيطه الاجتماعي العكر وخصوصية في أغراض قصائده تبوؤه مكانة خاصة بين شعراء عصره بل بين سائر شعراء العربية .

وقد حظي أبو فراس بدراسات أدبية، سعى فيها أصحابها إلى تبيين جوانب عامة من حياته وشعره منها :

- أبو فراس الحمداني للدكتور أحمد أبو حاقة.
- شاعر بني حمدان للدكتور أحمد أحمد بدوي.
- أبو فراس الحمداني شاعر الوجدانية والبطولة والفروسية للدكتور عبد المجيد حر.
- أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي للدكتور النعمان القاضي .

أما البحوث اللغوية فنادرة و منها:

- بناء الجملة الخبرية في شعر أبي فراس، دراسة توليدية تحويلية للشريف ميهوبي.
- البنية اللغوية لروميات أبي فراس للدكتور لخضر بلخير.
- خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني .دراسة صوتية وتركيبية للدكتور محمد كراكبي

هذا وبعد استقاء لطبيعة شعر السجنيات فضلا عن شغفي وولعي بهذا الفارس ،الأمير،الأسيرواهتمامي بأسلوبه في صياغة شعره، ثم اعتقادي الراسخ بأن الشعر العربي القديم حقل جمالي ومعرفي مثير للأسئلة،ومشبع بالرؤى والتصورات التي تستوقف المتأمل وتتطلب دراسات متخصصة وواعية كذلك تطلعي الطموح إلى كشف الرؤى الجمالية والسمات الأسلوبية التي تطبع السجنيات وتعكس ثراءها وسرها ، وهو ما يفتح أفقـا واسعا يكرس إمكانية تطبيق المناهـــج الحديثة في دراسة الشعر العربي القديـم ، لمعرفـة وبلورة ذاتنا التائهة واستحضار وجودنا الغائب ، محاولة لتحرير القصيدة العربية من ضيق التحاليل القديمة التي تحاصرإبداع الشاعر،وترهن عطاءه بمنأى عن دلالات المبنى .من هذا المنطلق وفي هذا السياق ،يأتي اختيار موضوع دراستي هذه الموسومة : **"سجنيات أبي فراس الحمداني " –دراسة أسلوبية-** وهو اختيار مقصود.

ولبلوغ ما نرمي إليه نصطنع المنهج الوصفي التحليلي الذي يقف على أهم المستويات اللغوية المعروفة إذ تصف الظاهرة الأسلوبية وتحل عناصرها ،وهو منهج يسمح بالوصول إلى المضامين الإبلاغية والتعرف على دلالاتها الأسلوبية لا سيما عند اقترانه بالإحصاء ، والدراسة تطبيقية تقف على اللفظ الفصيح والمعنى البديع والتجنيس الظريف والتركيب الطريف.

وقد جابهتنا صعاب عدة أشدها مشقة الحصول على بعض الأمهات وقلةالمراجع التطبيقية،واحتياج البحث إلى الإلمام بالمسائل اللغوية عند العرب والغرب قديما وحديثا.

ولا بد من التنويه بشأن الكتب النحوية ، والبلاغية والمراجع العربية الحديثة المعتمدة في البحث وقد أفادتنا إفادة مزدوجة تنبئ بإسهام العرب القدامى في البحث اللغوي والمحدثين في شرح الغامض وتفصيل المجمل وإضافة الناقص، بهذا صقلنا أفكار البحث وتطبيقاته .

وبناء عليه فقد تـطلب منهج الدراسة أن تتوزع مادة البحـث على : مقدمـة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة ، أشرنا في المقدمة إلى اختلاف الباحثين في المناهج الدراسية، وتعدد القراء الذين يتعاملون مع النص الأدبي ،كما تطرقنا إلى ذكر أسباب اختيار البحث ومنهجـه وصعابـه وفي المدخل تحدثنا عن السجنيات، تعريفها وعددها،كذلك عن مرحلة سجن الشاعر، واختلاف الروايات الأدبية والتاريخية في ذلك. ثم عن مفهوم الأسلوب لغـة واصطلاحا وعن الأسلوبية كمفهوم ومنهج حديث يتعامل مع الخطاب الأدبي وعرجنا بعد ذلك إلى صلة الأسلوبية بعلم اللغة والنقد الأدبي والبلاغي .

أما الفصل الأول ،فقد خصص للحديث عن المستوى الصوتي للسجنيات ، وبدأناه بتمهيد نظري حول علم الأصوات وأثنينا ذلك بالإيقاع العروضي وفيه نظرنا في البحور والأوزان المعتمدة في السجنيات ولابد كذلك من النظر في القافية حيث حددنـاها و ذكرنا أنواعها ، ومما لا شك فيه ، أن عنصري الوزن والقافية هما اللذان يشكلان الموسيقى الخارجـية التي تميـز الشعر عـن غيره ،كما بحث الفصل في الإيقاع الصوتـي والذي يشكل الموسيقى الداخلية للنص الشعري ،حيث أبرزنا أهم المظاهر الصوتية كالتكرار بجميع مستوياته والجناس أو التجنيس ثم رد الأعجاز على الصدور،والتكرار التدويمي والتقسيم الصوتي ونحو ذلك من المظاهر الصوتية التي تشكل علاقة وطيدة بالمعنى ،والتي تتفاعل وتتكاثف في سبيل تحقيق إيقاع صوتي شعري ،معبر ومؤثر .

وخصصنا الفصل الثاني للمستوى الصرفي للسجنيات وقسمناه قسمين :

أولا :بنية الأفعال :وفي هذا تتبعنا بدقة بناء الأفعال الواردة في السجنيات ،مع تحديد مختلف الدلالات.

ثانيا: بنية الأسماء: وفي هذا القسم حاولنا دراسة المشتقات من حيث البنية والدلالة التي ترمي إليها من خلال السياق،و اقتصرنا على البارزة منها كصيغة المبالغة والصفة المشبهة واسم الفاعل واسم المفعول .

وأما الفصل الثالث، فقد خصص للمستوى التركيبي النحوي للسجنيات ، قدمنا فيه مشكلة تحديد الجملة وتصنيفها في الفكر اللغوي القديم والحديث ،ودرسنا الجملة البسيطة ،وقسمناها

قسمين : الجملة الفعلية والجملة الاسمية، فتطرقنا في الفعلية إلى تعريفها وذكر أنواعها ،وفي الاسمية إلى تحديد أنواعها وأنماطها

كما عنينا بالدراسة كذلك الجمل ذات الوظائف مع تحديد دلالاتها، وأخيرا ختمنا الفصل بدراسة الجملة الإنشائية الطلبية، حيث أبرزنا أنواع الجمل المستخدمة في السجنيات،وكـــان غالبا ما تطـــبع عليهـــا الجملة الندائيـــة والاستفهامية،وجملة الأمر والنهي.كما قد حددنا دلالات هذه الجمل والأساليب من خلال الموضوعات التي تطرق إليها الشاعر في سجنياته .

وانعقد الفصل الأخير للمستوى الدلالي وفيه تطرقنا إلى دراسة الصور البارزة في السجنيات ، فكان التركيز على التشبيه ودوره في بناء الصورة ، ثم تحدثنا عن الاستعارة ودورها في خلق الصورة ، وكــــان هدفنا من ذلك ، إبراز التشكيل الاستعـــاري ودلالته في السجنيات .وأشرنا في آخر الفصل إلى الحقـــــول الدلالية ، فوقفـــــنا عند حقلين بارزين، يتمثل الأول في حقل الفروسية (الحرب)، ومـــا تضمه من عناصـــر الـــفخـــر والهجاء ...... ويتمثل الثاني في حقل الأسر ، وما يرتبط به من ألفاظ تدل عليه..... دون أن نترك مجالا لم نذكر فيه تغير الدلالات بتغير الأبنية .

أما الخاتمة ،فكانت معرضا لأهم النتائج المتوصل إليها ،كما أنه لابد من كلمة حق تقال ،وموقف وفاء يعلن في حق أسير ، سجين مظلوم اكتوى بنار الغربة وعاش أسر المرارة .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة، مـــا كان لهـــا أن تكتمل فصولها ،دون أن ترتكز إلى مجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة التي تـــقدم لـــــها زادا معرفـــيا كافيـــا ولازما في جميع جوانبها اللغوية والأدبية والنقدية ، تبعا لمعطيات ومتطلبات فصول البحث .

ولعل من بين هذه المصادر والمراجع المعتمدة ،ديوان أبي فراس الحمداني ،حيث اعتمدنا مجموعة من الطبعات ،وكانت على رأسها ، طبعة ابن خالويه وهي طبعة دار صادر، وطبعة سامي الدهان وهي أهم طبعة وأشهرها ،إضافة إلى طبعة خليل الدويهي .

والحق أقول ، أن الدراسة لن تكون علمية متأصلة ودقيقة ، دون الرجوع إلى كتب القدماء من النقاد واللغويين والنحويين والبلاغيين ،ومنهم ابن رشيق في كتابه العمدة ،ثم كتب اللغة والنحو والبلاغة،كالكتاب والخصائص ، ودلائل الإعجاز وغيرها .

كما أن البحث قد استأنس ببعض كتب الدراسات والبحوث الحديثة ،ومن بينها :الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس والأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، والأسلوبية الرؤية والتطبيق ليوسف أبو العدوس ،وغيرها من المراجع الأخرى التي تظهر على هوامش الصفحات .

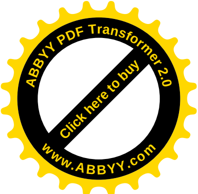
وفي الختام ،أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الفاضل ،المشرف والموجه ،الدكتور محمد منصوري الذي شرفني في احتضان هذا البحث ورعايته .كما أشكره على نصائحه إياي بالرأي السديد، والفكر القويم فجزاه الله عني خير الجزاء .

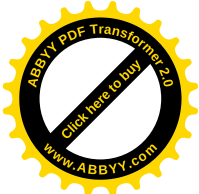
كما أتوجه بالشكر الخالص إلى الأستاذ الكريم الدكتور: عبد الرزاق بن السبع الذي لم يتوان في تقديـــــم نصح جميـــل أو رأي صائب. وإلى كافــة أساتذة قســـــم اللغـــــة العربية وآدابها بجامعة باتنة وعلى رأسهم رئيس القسم الشريف بوروبة.ثم إلى كل من مد إلي يد العون والمساعدة .

ولا يفوتني ، أن أشكر عائلتي الكريمة شكرا خالصا على إعانتهم لي في تحمل عبء هذا البحث ومشاقه . وإلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لما تكبدوه من عناء مراجعة هذه الدراسة وتقويمها .

وأرجو أن نكون قد وفقنا في هذا العمل العلمي. فإن وقع خطأ في الرأي أو زلل في اللسان ، فمن النفس ،وإن أصبنا شاكلة الصواب ، فمن فضل الله ،ومن الله أستمد العون والسداد ، إنه سميع مجيب .

الباحث: نبيل قـــــواس


ABBYY PDF Transformer 2.0
Click here to buy
www.ABBYY.com


ABBYY PDF Transformer 2.0
Click here to buy
www.ABBYY.com

مدخل

السجنيات :

إنها القصائد والمقطوعات التي نظمها أبو فراس في سجنه الذي دام بضع سنوات في بلاد الروم، والذي شق عليه بسبب ما حرمه إياه من حياة المجد والإمارة والفروسية،التي كان يتمتع بها في ظل سيف الدولة. فكتب الرسالة تلو الأخرى إلى ابن عمه يستعطف ويشكو ويلوم.....إلى أمه يواسي ويحث على الصبر ، وإلى الأصدقاء والأحباب والأشياء يتشوق ويتحرق.

إن المتبع لتاريخ الأدب العربي ، يجد سمات عدة للسجنيات،فابن شرف القيرواني سماها "الأسريات" [1] نسبة إلى الأسر، الذي قضى فيه الشاعر بعضا من حياته.

أما المصطلح المتداول في تاريخ الأدب والمشهور للسجنيات هو : "الروميات" نسبة إلى بلاد الروم ومن نقادنا القدامى من سماها كذلك هو الثعالبي، وقد أفردها في اليتيمة بكلام خاص، ليميزها عن بقية أشعاره قبل الأسر. [2]

وأما عن النقاد المحدثين ، فقد اتفقوا على التسمية التي أطلقها الثعالبي :"الروميات" ولا يخالف أحدهم فيطلق تسمية أخرى ، إلا ما كان عن نبيلة إبراهيم التي لم توافق على تسمية أشعار أبي فراس في الأسر بهذه التسمية ، معللة ذلك بأن ضم تلك الأشعار إلى"فن الرومية" بحجة أنها قصائد قالها وهو أسير عند الروم ، يخرج الرومية من أن تكون فنا له ميزته وخصائصه ،و هي القصيدة التي قيلت في الروم أنفسهم ، وفي حروبهم مع العرب ، وتنتهي الباحثة إلى إخراج قصائد أبي فراس في الأسر من فن الرومية ، وبذلك لم يبق له –في نظرها- إلا ما قاله في حربه هو و سيف الدولة مع الروم." [3].

إن الرأي الذي ذهبت إليه **نبيلة إبراهيم** ، يحتاج إلى إعادة النظر ، لأن الروميات ليست تسمية تصف حروب العرب ضد الروم،- ولو كان الأمر كذلك لاعتبرنا أن كل ما قيل من شعر ضد الروم يمكن الاصطلاح عليه بالروميات. فالتسمية إذن أتفق عليها معظم النقاد والمؤرخين ، الذين نظروا إليها بإمعان ، فرأوا فيها صفوة نتاج أبي فراس ، وميزوها عن سائر شعره ، يقول عنها الثعالبي : " لما أدركت أبا فراس حرفة الأدب ،وأصابته عين الكمال ، أسرته الروم في بعض وقائعها وهو جريح ، و قد أصابه سهم بقي نصله في فخذه وحصل مثخنا بخرشنة ثم بقسطنطينية، وتطاولت مدته بها لتعذر المفاداة، وقد قيل على كل نجح رقيب من الآفات ، وقد كانت تصــــدر أشعاره في الأسر والمرض واستزادة سيف الدولة وفرط الحنين إلى أهله

1- ابن شرف القيرواني: أعلام الكلام ،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1 ، 1926 ، ج1 ص 25

2-الثعالبي:يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر،دار الكتب العلمية،بيروت، ج1، ص 43 وتواليها،والنعمان القاضي: أبو فراس، الموقف والتشكيل الجمالي،ص 338.

3- لخضر بلخير: البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني،رسالة دكتوراه،كلية الآداب،قسم اللغة العربيةوآدابها،جامعة باتنة،2005 ص 27.

وإخوانه وأحبابـــه، والتبرم بحاله ومكانه عن صدر حرج وقلب نسج يزداد رقة ولطافة وتبكي سامعها، تغل بالحفظ لسلاستها"[1] .

وتبلغ سجنيات أبي فراس "ثلاثين قصيدة وخمس عشرة مقطوعة تتناول فنون الشعر جميعها من تصوير حاله في الأسر ، واستعطاف سيف الدولة لفك أسره ، ومعاتبته على الإبطاء ، ومعاتبة أصدقائه ، والشكوى منهم لتنكرهم له في محنته ، كما تتضمن ألوانا من حنينه إلى موطنه ودياره وأهله ،والفخر بنفسه ،وبما قدم من بطولات قبل أسره ، وفي هذا الفخر تمتزج عزة النفس وآباؤه وتجلده بألمه وحسرته وأساه "[2].

وهكذا استطاعت سجنيات الشاعر أن تبقى خالدة ،وهي مرهّنة بسجنه لما فيها من خصائص فنية لم تتوفر لشعره قبل الأسر وهي تعد سجل يومياته فكانت استعطافا وشكوى ومدحا وعــتابا وفخرا وتهديدا، وتعزية وسلوانا وإخوانيات صادقات ، فحوت أكثر أبواب شعره وكانت أشد شعره تمثيلا لنفسه.

ومجمل القول إن سجنيات أبي فراس الحمداني تتحدث عن العذاب الذي لقيه في السجن، والآلام الجسمية والروحية التي عاناها بعيدا عن موطنه وألوان العتاب والاستعطاف التي وجهها إلى سيف الدولة طلبا للفداء ومعاني الشوق إلى أم تذوب وجدا للقائه ، الأمر الذي جعل قصائده ومقطوعاته تنغم بأنغام الروعة واللين

مرحلة السجن :

إنها مرحلة جديدة من حياة أبي فراس ، قضاها سجينا أسيرا بعد أن كان طليقا أميرا ، يستمتع بحريته وسيادته ، وقد انعكست أثار هذه المرحلة بجلاء على حياته و أشعاره .

وقد اختلف المؤرخون والدارسون حول زمان سجنه ومدّته،ويمكننا أن نصنف الروايات المختلفة التي تناولت هذه القضية إلى ثلاثة اتجاهات :

فالاتجاه الأول : يرى أن الأسر وقع عام 348 هـــ ، وأن أبا فراس قد اقتيد إلى خرشنة ،وأصحاب هذه الوجهة هم ابن العديم في زبدة الحلب ، والشيخ المكين في تاريخ المسلمين ،وهو يصرح بأن الأسراستمرسبع سنوات وابن خلكان الذي أورد رواية الديلمي في وفيات الأعيان وشكك فيها،والصفدي في الوافي الوفيات،وابن العماد في شذرات الذهب ، وابن جماعة في التعليقة ، ومذهب هؤلاء جميعا أن أسر أبي فارس قد استمر سبع سنوات[3] .

---

[1]- الثعالبي: ينيمة الدهر، ج 1، ص 75.

[2]- النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي،دار الثقافة للنشر والتوزيع،القاهرة.1980 ص 338.

3- نفسه ، ص 94 -104.

والاتجاه الثاني : يذهب أصحابه إلى أن الأسر قد وقع عام 351 هـــ ، وهم ابن خالويه في شرحه لديون أبي فراس ، والقاضي التنوخي في نشوار المحاضرة ، ومسكويه في تجارب الأمم ، والأنطاكي في تاريخه وابن ظافر الأزدي في أخبار الدول المنقطعة ، وابن الأثير في الكامل ، وابن الفداء في المختصر ، وابن الوردي في تاريخه ،والذهبي في تاريخ الإسلام ، وابن تغري بردي في النجوم الزاهرة ، ومن العصر الحديث زكي المحاسني في شعر الحرب ، و شوقي ضيف في الفن و مذاهبه ، و سامي الدهان في مقدمته لديوان أبي فراس ، وأحمد بدوي في شاعر بنى حمدان ، وأنعام الجندي في دراسات في الأدب العربي ، هؤلاء جميعا تابعوا ابن خالويه على أن الأسر لم يتعد أربع سنين انتهت عام 355 هـــــ بافتداء أبي فراس[1].

أما أصحاب الاتجاه الثالث ، فيذهبون إلى أن الأسر قد وقع مرتين أولهما سنة 348 هـــ ، وأن أبا فراس سجن بخرشنة ، وأنه ركض بحصانه من أعلى الحصن فنجا،والثانية سنة 351 هـــ وقد سيق إلى القسطنطينية، حيث أقام في الأسر أربع سنين ، وأكثر هؤلاء المؤرخون المتأخرون من مثل أفرام البستاني في الروائع، وبطرس البستاني في دائرة المعارف ، وأحمد الزين في الثقافة ، وراغب الطباخ في أعلام النبلاء و القس سليمان الصائغ في تاريخ الموصل ، وسامي الكيالي في سيف الدولة و عصر الحمدانيين ، وفاروق عبود في أدب العرب وأسعد أطلس في الأدباء العشر ومحسن العاملي في أعيان الشيعة ،والأميني النجفيّ،وغيرهم من المستشرقين الذين تابعوا ابن خلّكان مثل فون كريمر في حاشية الديوان ،وبروكلمان في تاريخ الأدب العربي،وكذلك بلاشير وغيرهم [2].

وعلى هذا فإن ما ذهبوا إليه من القول بحدوث الأسر مرة واحدة كانت سنة 351 هـــ أقرب إلى الحقيقة ، يضاف إلى ذلك أن جل المؤرخين الذين وصفوا بالثقة و الدقة في رواياتهم أمثال مسكويه ، والأنطاكي والأزدي وابن الأثير ، ذهبوا إلى ما ذهب إليه الثلاثة الأول[3] .

وإذا حاولنا أن نتتبع أشعار أبي فراس ، فلو كان أسر قبل سنة 351 هـــ ، ونجا بالطريقة الأسطورية التي رواها ابن خلّكان ، وهي أنه ركض بحصانه من أعلى الحصن فنجا ، لكان قد افتخر بذلك في شعره ، ولكننا في الواقع لا نجد في أشعاره ما يشير إلى هذه الحادثة ، لوكان سيف الدولة قد افتداه في المرة الأولى ، لأشار إلى ذلك في أشعاره التي كان يطلب من خلالها التعجيل بالفداء .

1- النعمان القاضي:،أبو فراس الحمداني،الموقف و التشكيل الجمالي، ص 94 - 104 .

2- نفسه ص 94 – 104 .

3- عبد الجليل عبد المهدي : أبو فراس الحمداني حياته وشعره ،مكتبة الأقصى،عمان،الأردن ط2،1981، ص 100

أما عن معاملة الروم لأبي فراس في الأسر فيبدو من شعر أبي فراس أن الروم لما أسروه نقلوه إلى خرشنة أول الأمر ، وقد قيّد أبو فراس بعد أسره وذلك بعد أن قيّد العرب بطارقة الروم في حلب ، يقول عن أسره في خرشنة :

إن زرت خرشنـــــــــــــــة أسيرا   فلكم أحطّت بهـــا مغيرا[1].

وقد كانت هذه المرحلة قاسية على أبي فراس ، حيث وُضع في مكان ضيّق ، وأُلبس الثياب الخشنة وساءت حالته ، فقال مخاطبا سيف الدولة :

يا واسع الدار كيف توسعها ؟   ونحن في صخرة نزلـــــزلها .

يا ناعم الثوب كيف تـــبدله؟   ثيابنا الصوف ما نبدّلـــــــها.

يا راكب الخيل لو بُصرت بنا   نحمل أقيادنا و ننقلـــــــــها[2] .

وفي أشعار أخرى يقول إنه عومل معاملة حسنة و كأنه نقل من أهله إلى أهله يقول :

و لله عندي في الإسار و غيره   مواهب لم يخصص بها أحد قبلــــــــي .

حللت عقودا أعجز الناس حلها   وما زال عقدي لم يذم ولا حلــــــي .

إذا عاينتني الروم كفّر صيدها   كأنهم أسرى لدي و في كبلــــــــــي .

و أوسع أياما حللت كرامـــة   كأني من أهلي نقلت إلى أهلـــــــي[3].

وبعد أن قضى أبو فراس فترة في خرشنة نقل إلى القسطنطينية ، ويبدو أن هذه المرحلة هي التي أُحسن معاملته فيها" ولعل الروم أساؤوا معاملة أبي فراس في خرشنة ، وسجنوه في سجن ضيق ، وألبسوه ثوبا من الصوف ، وكبّلوه بالحديد، إلاّ أنهم أحسنوا معاملته كل الإحسان عندما نقلوه إلى القسطنطينية ، ولعلهم كانوا يهدفون إلى خلق نزاع بين سيف الدولة و أبي فراس أملا منهم في أن يكون هذا النزاع خدمة لمصالحهم فراحوا يستميلون أبا فراس بشيء من المعاملة اللينة ، ولكنهم فشلوا في ما قصدوا إليه ، وأعلن أبو فراس أنه لا يقبل الفداء إلاّ من سيف الدولة"[4].

لقد تركت مرحلة السجن في حياة أبي فراس أثرا بالغا ، وجرحا عميقا وانعكست هذه الآثار على أشعاره بشكل لافت فظهر فن الشكوى غرضا أصيلا من أغراض سجنياته، كردّ فعل طبيعي للظروف العصبية التي عايشها ، وقد كان من أشد الأمور تأثيرا على نفسيته هجره لميادين القتال والحرب بعد أن كان فارسها

---

[1]- الديوان :ص116

[2]- نفسه ، ص265.

[3]- الديوان: ص 283

[4]- أحمد أبو حاقة : أبو فراس الحمداني ، منشورات دار الشرق الجديد،بيروت،ط1، 1960. ص 44- 45.

وسيدها،فإذا به يرقد كالأسد الجريح منطويا على آلامه وجرحه بعد أن تحولت الفروسية إلى ذكريات يتحسر عليها ، يقول :

تمرّ الليالي ليس للنفـــع موضـــــــــع   لدي ولا للمعتفيـــن جنـــاب .

ولا شد لي سرج على ظـــهر سابـــح   ولا ضربت لي بالعراء قبـــاب .

ولا برقت لي في اللقاء قواطـــــــــــع   ولا لمعت لي في الحروب حراب[1].

ومن الأمور التي كان لها أشد الأثر في نفسه هي غفلة أحبابه عنه وتناسيهم له في تلك الظروف الحالكة ، يقول:

تناساني الأصحـــاب ، إلاّ عصيبـــــة   ستلحق بالأخرى ، غدا وتحـــول .

ومن ذا الذي يبقى على العهد ؟ إنهم   وإن كثـــرت دعواهـــم ، لقليـــل[2].

وفي مقابل ذلك التجاهل من الأحباب و الأصدقاء ، يلجأ الشاعر إلى مظاهر الطبيعة يناجيها لتعويض فقدان الأحباب ، يقول مخاطبا النجوم ، مسقطا مشاعر حيرته عليها :

ما لنجوم السماء حائرة   أحالها ، في بروجها حالي ؟ .

خاطب العيد ، عندما أحس بالوحشة به بسبب بعد الأحباب ، فرآه بعين أخرى تختلف عن تلك التي يراه بها الناس ، إذ لوّنته الوحدة والغربة بالأسى والألم ، يقول :

يا عيد ما عدت بمحبوب   على مُعنّى القلب مكروب[3].

وقد عمقت الغربة التي عاشها أبو فراس شعوره بالحنين تجاه من أحبهم ، ومن أهم الذين توجّه إليهم بمشاعر الحنين والشوق والدته ، التي كثيرا ما توجّه إليها بأشعار المواساة و التصبير على ألم بعده ، يقول مخاطبا إياها :

فيا أمتا لا تعدمي الصبر ، إنه   إلى الخير و النُجح القريب رســول .

ويا أمتا لا تحبطي الأجر إنه   على قدر الصبر الجميل جزيــــــل .

ويا أمتا صبرا فكـــل ملمة   تجلى على علاّتهـــــا و تــزول[4].

ومن الذين توجه إليهم بمشاعر الشوق و الحنين ، زوجته و أولاده ، يقول :

لأيكـــــــــــم أذكـــــــــر   وفي أيكـــــــــم أفكـــــر؟ .

وكــــم لي علـــــــى بلــــدتي   بكـــــــاء و مستعبـــــــــر ؟ .

ومن حبــــــــه زلفـــــــــة   بهـــــا يكرم المحشـــــــــر .

وأصيبيـــــــــة كالفــــــــراخ   أكبـــــرهم أصغـــــــــر[1].

---

[1] - الديوان : ص 46

[2] - نفسه : ص 253

[3] - الديوان : ص 54

[4] - نفسه : ص 253

وقد كان لرفض سيف الدولة افتداء أبي فراس إلاّ في فداء عام أشدّ التأثير على نفسية الشاعر فتوجه إلى سيف الدولة بأشعار العتاب الرقيق أحيانا ، و العنيف الصريح أحيانا أخرى يقول :

أسيف العدى و قريع العـــــرب   علام الجفاء ؟ وفيم الغضـــــــــب ؟ .
وما بال كتبك قد أصبحـــــــت   تنكبني مع هـــــذي النكـــــب ؟
وأنت الكريم ، و أنت الحليـــــم   وأنت العطـــوف ، و أنت الحدب .
ومازلت تسبقني بالجميـــــــل   وتنزلني بالجنـــــاب الخصــب[2] .

وقد جاء عتابه لسيف الدولة في بعض الاحيان قاسيا عنيفا ، إذ يخاطبه قائلا :

لأي عـــذر رددت والهـــــــة   عليـــــك ، دون الورى معولها ؟.
جاءتك تمتـــــاح رد واحـــــدها   ينتظر النـــاس كيـــــف تقفلـــــها.
إن كنت لم تبذل الفــــداء لـــــها   فلم أزل في رضـــــــاك أبذلـــــها.
تلك المودات ، كيف تهمـــــلها؟   تلك المواعيـــد كيــــــف تغفلــها ؟.
تلك العقود التي عقدت لنـــــــا   كيف و قد أُحكمـــت تحللـــــــها ؟[3].

وقد شكل تأخر الأمير في افتداء أبي فراس سؤالا يصعب الإجابة عليه ، فهل كان سببه نسيان سيف الدولة لأبي فراس وإهماله إياه بعد المكانة التي كان يحتلها في حياته ، أم أن الحسّاد قد أوغروا صدر الأمير عليه ؟ أم أن حروب سيف الدولة ، وانشغاله بدفع الخطر عن بلاده حالت دون فداء ابن عمه ؟

" ويذهب بعض الدارسين ، إلى أن سيف الدولة لم يسرع إلى فك أسار ابن عمه قصدا ، وأن قلب سيف الدولة كان متغيرا عليه ، وأن الصفاء الذي كان يسود علاقتهما شابه شيء من الكدر و الجفاء بدليل ما نجده في شعر أبي فراس من عتاب كثير لابن عمه ، ولكننا نتساءل : ما السبب الحقيقي لهذا العتاب ؟ أهو ما ذكرمن محاولة أبي فراس الاستعانة بالخراسانيين من أجل الفداء ، أم يرجع إلى الوشاة والحساد الذين وشوا بأبي فراس عند سيف الدولة ، وهل التأخير في ذلك الشأن راجع إلى الأمرين" [4].

1- الديوان : ص 166 .
2- نفسه : ص 24 .
3- نفسه : ص 264
4- عبد الجليل عبد المهدي : أبو فراس الحمداني حياته و شعره ، ص 113 .

الأسلوب والأسلوبية :

أولا: الأسلوب:

المفهوم اللغوي: جاء في لسان العرب أن" السطر من النخيل و كل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق و الوجه و المذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء و يجمع أساليب و الأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب الفن: يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"(1).

و في المعجم الوسيط، الأسلوب: الطريق. و يقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته و مذهبه و الأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، و الأسلوب الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول:فنون متنوعة. و الأسلوب: الصف من النخيل، و نحوه و الجمع أساليب"(2)

و بالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبين أمرين:

الأول- البعد المادي الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل.

الثاني- البعد الفني الذي يمثل في ربطها بأساليب القول و أفانينه، كما نقول: سلكت أسلوب فلان: طريقته و كلامه على أساليب حسنة.

- المفهوم الاصطلاحي: و لعل المعنى الاصطلاحي لم يبعد كثيرا عن هذا المفهوم اللغوي و يعد حازم القرطاجي (684)هـ من أوائل العلماء العرب الذين تعرضوا لمفهوم الأسلوب الاصطلاحي، و قد جاء بحثه للأسلوب في ثنايا كلامه عن الشعر ، حيث ذهب إلى " أن لكل غرض شعري جملة كبيرة من المعاني و المقاصد، و لهذه المعاني جهات، كوصف المحبوب، و الخيام و الطلول و غيرها، و إن الأسلوب صورة تحصل في النفس من الاستمرار على هذه الجهات، و التنقل فيما بينها، ثم الاستمرار و الاطراد في المعاني الأخر مما يؤلف الغرض الشعري"(3).

وهو - هنا- يتحدث عن أسلوب الشعر لدى الشعراء العرب، فإذا اتخذ الشاعر الغزل مثلا كنموذج للغرض الشعري، فإنه يترتب عليه التطرق إلى عدة موضوعات صغيرة، كوصف الأطلال أو المحبوب أو الخيام. ومن هنا فإن دراسة النماذج الشعرية الغزلية، أو روايتها، تجعل في نفس الشاعر المتابع تصورا لأسلوب الغزل،ويجب عليه أن يقتفيه إذا ما أراد كتابة نص شعري غزلي.

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة "أسلوب" الطبعة الأميرية بولاق، ج1 القاهرة 1300هـ، ص17

2- إبراهيم مصطفى و آخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1989، ص 152

3- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم و تطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، ص 17

عن كيفية الاستمرار تفي أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ و العبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض،....

فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"[1].

أما الأسلوب عند الجرجاني فهو "الضرب من النظم، والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره"[2].

وهنا يرتبط مفهوم الأسلوب بمفهوم النظم، من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها. وعلاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل. والنظم عند الجرجاني يتحقق عن طريق إدراك المعــــــاني النحوية، واستغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار والتأليف.

أما حديثا، فقد كثر الحديث عن الأسلوب، فهذا "أحمد الشايب" يعتبر الأسلوب: "فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أوتشبيها أومجازا أوكناية، تقريرا أو حكما وأمثالا"[3]

وهو " الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني........"[4]

ويرى عبد القادر عبد الجليل أن " الأسلوب، باعتباره منجزا لغويا، فإنه رؤية الفكر، ورؤية المتلقى به، لذا حمل خاصية التعدد وهو ينهض على مرتكزات بيانية ثلاثة: التفكير، التصوير، التعبير"[5]

" وكلمة الأسلوب في عصرنا هذا، من الكلمات الشائعة المستعملة في بيئات مختلفة، يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الموسيقيون دليلا على طرق التلحين وتأليف الأنغام، و مثلهم الرسامون فهي عندهم، دليل على طريقة تأليف الألوان، ومراعاة التناسب بينها، و يستعملها الأدباء في الفن الأدبي فنقرؤها، أونسمعها مقترنة بأوصاف معينة"[6]ومهما يكن من تعدد مفاهيم الأسلوب، واختلاف وجهات نظر النقاد، فإنه يبقى محورا يدور في فلك اللغة والنقد الأدبي والبلاغة، مهما تعددت مناهجه واتجاهاته، وهو الذي يجمع بين الفكر والصور، والتعبير لذلك فهو يعتمد حسن اختيار الألفاظ والعبارات وقوة السبك والتأليف بينها.

---

[1]- د/ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2007، ص 19

[2]- نفسه، ص 19

[3]- أحمد الشايب ، الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط6 ، القاهرة ، 1966 ، ص 41

[4]- نفسه، ص 46

[5]- د/ عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع ط1، 2000م. ص 112

[6]- د/ محمد كريم الكواز: علم الأسلوب، مفاهيم و تطبيقات، ص 20

الأسلوبيـــــــــة:

يعترف كثير من النقاد والدارسين أن كلمة " أسلوبية " لا يمكن أن تعرف بشكل مرض، ولعل مرد ذلك راجع إلى شساعة المجالات والميادين التي أصبحت هذه الكلمة تطلق عليها، إلا أنه يمكن القول أنها منهج نقدي حديث، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة، على أساس تحليل الظواهر اللغوية والسمات الأسلوبية بشكل يكشف الظواهر الجمالية والأنماط التعبيرية والتركيبية للنصوص، ويقيم أسلوب مبدعها، محددا المميزات الأسلوبية التي يتميز بها عن غيره من المبدعين و الأسلوبية يمكن أن تكون طريقة من طرق التعبير عند الكاتب.

ويرى الباحث عبد السلام المسدي أن مصطلح " الأسلوبية ": " يتراءى حاملا لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية، وقفنا على دال مركب جذره "أسلوب" « ***STYLE*** » و لاحقته "بية" « ***ique*** » فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، و اللاحقة تختص - فيما تختص به- بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي. ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطابق عبارة: علم الأسلوب « ***science du style*** »، لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[1].

والمسدي في هذا المقام يريد أن يظهر العلاقة بين اللسانيات والأسلوبية بحيث جعل لبعض المنطلقات المبدئية في تحديد الأسلوبية بعدا لسانيا محضا يستند إلى ثنائية الدال والمدلول، وهنا يقر بما ذهب إليه الناقـــد الفرنسي " بيار جيرو" الذي يرى بأن الأسلوبية: "هي البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه عبر صياغاته إلا بلاغته" [2].

ولكن الأسلوبية بهذا المفهوم نجدها مقتصرة على المقياس اللساني والأمر لا يتوقف عند الإبلاغ فحسب،بل يتعدى ذلك، لأن الأثر الأدبي غايته تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة. وهنا تأتي الأسلوبية " لتتحد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية و الجمالية"[3].

ويرى " جاكبسون " أن الأسلوبية: " بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[4]

ويراها أيضا: " فن من أفنان شجرة اللسانيات"[5]، وهنا يؤيد الدارسين الذين يعتبرون الأسلوبية فرع من فروع اللسانيات.

1- د/عبد السلام المسري: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، ص 33-34
2، نفسه، ص 35
3- نفسه، ص 36
4- نفسه، ص 37
5-عبد السلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب، ص 47

أما ريفاي « *michel arrivé* » فيذهب إلى أن الأسلوبية: "وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات" [1]

ويرى دولاس أن الأسلوبية : " تعرف بأنها منهج لساني"[2] غير أن " ريفاتير " ينتهي الى اعتبار لأسلوبية "لسانيات" تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص" [3]

والواضح مما سبق أن الأسلوبية ارتبطت بعلم اللسانيات، وولدت بولادتها، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها ومستوياتها. وإذا كانت كذلك – فهي تتصل - اتصالا وثيقا بعلوم أخرى كالإحصاء، والنحو والصرف والعروض...، التي أصبحت في مادتها تمد خيوط العون للوصول إلى الهدف الأسلوبي.

والملاحظ كذلك أن تعدد مفاهيم الأسلوبية، واختلاف الآراء نابع في الدرجة الأولى من الاختلاف حول تفسير النصوص الأدبية، فضلا عن أنها علم جديد لم تترسخ أصوله بتنوع المفاهيم و الدلالات.

ولكن الشائع عن الأسلوبيين أنهم في اتفاق حول تحديد مستويات التحليل الأسلوبي المتمثلة في: المستوى الصوتي المستوى الصرفي (المرفولوجي) (المستوى التركيبي) و (المستوى الدلالي).

ومن هنا يمكن أن تبدو لنا أهم سمات المنهج الأسلوبي في تحليل الخطاب أوالنص، والمتمثلة في "استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص، والظواهر المتميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلح على أساليب معينة، ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي"[4].

وخلاصة القول، يمكن أن نعتبر الأسلوبية، منهجا لغويا نقديا جديدا، ومنحى حديثا في قراءة النص بما يحمله من ظواهر صوتية، صرفية تركيبية ودلالية، وهي تسعى جاهدة لخلق استقلالية الأسلوبية.

أولا: الأسلوبية و صلتها بعلم اللغة:

اللغة هي الأساس الذي تقوم عليه الدراسات الأسلوبية، وهي الأداة التي ترتكز عليها الأسلوبية في تحليل النصوص الإبداعية والكشف عن أنماط التعبير، ومظاهر الجمال فيها. والعلاقة بينهما علاقة منشأ ومنبت باعتبار ما ذهب إليه بعض الباحثين بكون الأسلوبية أحد فروع علم اللغة، وعلى هذا الأساس تعتمد الأسلوبية المستويات نفسها لعلم اللغة في تحليل النصوص الأدبية.

وعلى الرغم من العلاقة الوثيقة بينهما إلا أن الفرق كبير وملموس من حيث مادة الدراسة وهدفها. فعلم اللغة يتناول بالدراسة اللغة العادية المنطوقة والتي يستخدمها المجتمع في حياته الاعتيادية أداة للاتصال. أما

---

[1]- نفسه، ص 48
[2]- نفسه، ص 48
[3]- نفسه، ص 49
[4]- خليل عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث،العدد8 المجلد الثاني 1994 ، ص 99

علم الأسلوب فهو يتعدى اللغة المتداولة في المجتمع إلى الأنماط اللغوية الفردية المتميزة بما فيها من انحرافات لغوية لافتة ومتميزة على المستوى الفردي.

إن الأسلوبية وليدة رحم اللغة الحديثة، الذي بدأ بــ: "دي سوسير " فهي مدخل لغوي لفهم النص، ونظرا للجهود الإنسانية في علم اللغة الحديث، فقد استطاعت أن تشكل أرضية لخروج الأسلوبية والتي استفادت من تلك الجهود واستثمرت معطياتها. وما دامت الأسلوبية أحد فروع علم اللسانيات، فرواجها يعود إلى تلميذ " دي سوسير " وهو" بالي " الذي على يده تأسست الأسلوبية على رأي كثير من الباحثين، وهي عنده:" ليست معنية بدراسة أساليب فن الكتابة ولا اكتشاف الخصائص الجالية للأساليب الأدبية، ولكنها تخص ميدان اللغة كلها و كل الظواهر اللسانية بداية من الأصوات وانتهائها عند أصول التراكيب وأعقدها"[1].

وعلى هذا الأساس الذي اعتمده " بالي " فإن الأسلوبية منحصرة في الجانب العقلي فحسب ولكن الأمر لا يجري على هذا المفهوم فالأسلوبية غير مقتصرة على ذلك المجال فقط، بل يتعين عليها "دراسة العلاقة المتبادلة بين الكلام العقلي والكلام العاطفي للكشف عن المقادير المستعملة لكل منهما، والتي يحتاج إليها خطاب دون خطاب آخر" [2].

إن الأمور لم تبق على حالها في هذا التصور الذي سبق ذكره، فسرعان ما انبرى الدارسون للتفرقة الجوهرية بين مجالي العلمين – الأسلوبية و اللغة – والأجدر بالقول هنا هو أن:" علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد"[3] وكما يقال أيضا " إن اللغة تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أوالكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية، وقواعد صرفية ونحوية، وبيانية " [4].

وهكذا، فإن الدراسة الأسلوبية تتركز على اللغة الأدبية لأنها تمثل التميز في الأداء على المستوى الفردي عن وعي واختيار و انحراف عن المستوى المألوف للغة.

وعلى هذا الاعتبار فإن اللغة تعبر، و الأسلوب يجعل لهذا التعبير قيمة، وبما أن الأسلوب يتخذ اللغة أساسا قائما للتحليل الأسلوبي، فإنه يعتمد دراسة المستويات اللغوية مبدأ لفهم النص الأدبي، آخذا بعين الاعتبار كيفية استخدام اللغة في العمل الأدبي بشكل اختياري وإرادي متميز.

ونلخص من هذا إلى أن الأسلوبية لا تهتم بالمحتوى العاطفي فحسب كما يرى " بالي " بل تهتم كذلك بالجوانب الجمالية، التي تشكل الإثارة في النفس.

---

[1]- د/ معمر حجيج: اسراتيجية الدرس الأسلوبي، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة 2007، ص 77

[2]- د / معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي، ص 77

[3]- د / يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤيا و التطبيق، ص 40

[4]- نفسه، ص 40

والأسلوبية تتجاوز " مجرد نقل المعني إلى عمق الاستعمال اللغوي المتمثل في وضع الكلمات في أنساق معينة وكيفية انتظامها، وانتظام الجمل والفقرات، ورسم الصور، وانتظام ذلك كله مع المعنى، فالكلمة هي مادة التشكيل الفني لدى الأديب" [1].

وحق علينا، أن ننبه إلى أهمية توظيف اللغة في فهم النص الأدبي في الدراسات الأسلوبية، فهي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية تشكيلا يعكس أفكار الشاعر ومشاعره، فيضفي عليها بذلك ملامح جديدة وأبعادا مختلفة.

وتهتم الأسلوبية بالجانب العاطفي للظاهرة اللغوية، إذ تسعى الأسلوبية إلى تتبع الكثافة الشعورية التي تميز النص الأدبي، وهكذا فإن الأسلوبية تدرس " وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة في الإحساس"[2].

الأسلوبية والنقد الأدبي :

تعد الأسلوبية وسيلة إدراك الأسلوب، الذي هو صفة لازمة للإبداع الفني والذي هو مجال التفرد والتميز. إنها تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية و متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي.

"وقد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع ، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل و المتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه"[3].

وإذا كان النقد يعتمد على معياري الصحة والجمال، وإذا كانت الصحة هي مادة الكلام ، والجمال جوهره، فإن الأسلوبية " بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي. وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية، فترتبط باللغة والأدب على حد سواء"[4].

والواقع أن الأسلوبية قريبة من النقد من خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب واللغة، والصوت، وكلاهما يستطيع أن يمد الآخر بخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته."وذلك بمحاولة استكشاف عالم النص الأدبي، والنظام الذي تشكل فيه صياغته، بحيث تصبح هذه الصياغة جزءا جوهريا في العملية النقدية، وبوسع النقد الوصول إلى هذه الكيفية بالمعاونات الأسلوبية في تفكيك الظاهرة اللغوية لإعادة تركيبها، بعد كشف علاقاتها و النية الجمالية المبثة فيها"[5].

[1] - خليل عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، 1994، المجلد الثاني، العدد 8، ص 113

[2] - سليمان العطار: الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 2،، 1981 ص 133-135

[3] - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص 52

[4] - نفسه، ص 52

[5] - محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1994، ص 355

إن الأسلوبية قد توغلت في أعماق النقد الأدبي، وملاصقة له و لهما اتصال وثيق بالنص الأدبي، وذلك بالتعرف عليه، و"بهذا تصبح القراءة الأسلوبية قراءة ناقدة تتبع كيفية بروز الدلالة،والأسباب التي أدت إلى بروزها، بالتعرف على التراكيب وتحديد مكوناتها، وكيفية قيامها بوظائفها الدلالية في نسق متآلف"[1].

والحقيقة التي لا يمكن إغفالها، أن مباحث الأسلوبية تستمد مادتها من جوهر الأسلوب إلا أنها قد اختلطت بتيارات متنوعة تركز على النص ذاته تارة، وتشد الأسلوب إلى مبدعه طورا، و إلى متلقيه طورا آخر وهكذا نجد نوعا من التداخل بين ما يختص به النقد الأدبي ،وما يختص به البحث الأسلوبي، ومن ثم تداخلهما مع علم اللغة،وقد ساعد هذا التداخل على صياغة النقد الأسلوبي.

والواقع أن النقد حاول كثيرا أن يقترب من غيره من العلوم حتى يصنع منهجا متكاملا في النقد يمكنه معالجة النص الأدبي، فالمنهج النفسي حاول الإفادة من الاتجاه اللغوي في كشف الأبعاد النفسية للأدب، و المنهج التاريخي حاول الاعتماد على علم الاجتماع في صياغة قوانينه، و هكذا كانت محاولات النقد في توظيف العلوم المختلفة في دعم المناهج النقدية نتيجة الوصول إلى منهج نقدي شامل.

وإذا كان النقد مقياسا للأدب فقد حاول " أن يلم بكل ما يحيط بالنص، وبكل ما في النص، و بهذا الاعتبار يمكن أن تمثل الأسلوبية دافعا نقديا يمكن أن تفيد منه الاتجاهات الأخرى حتى التي عارضتها و لم تؤمن بشرعيتها،فهي بهذا دعامة نقدية لها حقها في الحياة الذي تثبته، كلما تقدم بها الزمن بثرائها التطبيقي في مجال الإبداع "[2].

وخلاصة القول يمكن أن نعترف بأن الأسلوبية تدرس النص عامة و أسلوبه على وجه أخص، باعتبار تركيزها على العمل ذاته، ومن وجهة نظرنا أنه لا يعاب عليها إن تركت أبعادا أخرى للعمل الأدبي تتعرض له مناهج نقدية أخرى، فللأسلوبية مجالها ونطاقها، فهي" ترفض ربط النص بعوامل خارجية بتركيزها على التحليل والفهم دون استناد إلى التعليل والتبرير، وهي مهمة متروكة للنقد في ربطه الأدب بالقيمة، وفي استنباطه مجموعة المبادئ التي يقيس بها أعمالا تختلف في طبيعتها من الجودة والرداءة"[3].

والأسلوبية باعتبارها منهجا دقيقا له آلياته و تقنياته، يمكن ألا تعتمد على مبادئ و قوانين مسبقة و هي جاهزة:" بل أنها ترى في النص خالقا لجماليته من خلال صياغته، و في هذا يفترق نص عن نص، و يختلف عمل أدبي عن آخر– لا من خلال الجودة و الرداءة – و لكن من خلال نظامه الذي تتشابك فيه مستويات الصياغة، فتنتهك المثاليات المألوفة في الأداء، أو تتكرر الأنماط، أو تتكاثر المنبهات الفنية "[4].

1- نفسه، ص 355
2- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص 379
3- نفسه، ص 356
4- نفسه، ص 357

الأسلوبية والبلاغة :

لقد عانت البلاغة من الجودة فترة طويلة من الزمن، و قد ساهمت الدراسات النقدية القديمة في صياغة الأشكال الأدبية الثابتة لمختلف الأنواع الأدبية بما وضعته من قوانين صارمة أصبح الخروج عليها يشكل مخالفة للمألوف، و لذلك لم يكن للأسلوب ذلك الوجود المستقل المتميز الذي يعكس شخصية المبدع.

وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نعدم نقاطا مضيئة في عالم البلاغة قد أخذت الأسلوب بعين الاعتبار، و إن كانت تتميز بمحدودية تناولها للأسلوب في حدود المعرفة السائدة في تلك الفترات.

والشائع عند الباحثين أن الأسلوبية عبارة عن بلاغة جديدة، و قد استمدت مباحثها و أساسيتها من علم البلاغة القديم و إن بينهما علاقة حميمية فـــ "بيير جيرو": " يؤمن بأن الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة، ذات شكل مضاعف إنها علم التعبير و نقد الأساليب الفردية "[1].

أما "شكري عياد" فيعتبر الأسلوبية ذات عراقة وأصالة في العربية، فيقول: "فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة "[2].

وما دامت الأسلوبية أحد فروع علم اللسانيات الحديث، فلا يمكن أن تكون بديلا عن البلاغة. " فالبلاغة لا يمكن الاستغناء عنها، و الأسلوبية لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغة، رغم أنها تستطيع أن تتزل إلى خصوصيات التعبير الأدبي، كانت البلاغة وحدها تعني بها في التركيب و الدلالة على السواء"[3].

إن خلفيات الأسلوبية راجعة بأصولها إلى البلاغة القديمة، ولهذا نجد في مباحث بعض الأسلوبيين ما يشير إلى تنظير القدماء و تطبيقهم و لعل الأصل المشهور الذي يرجعون إليه هو: "عبد القاهر الجرجاني "، الذي أسس لنظرية النظم، التي يميز من خلالها بين كلام و آخر فعلى مستوى النظم تتحقق للمتكلم الحرية المتاحة له، داخل

قوانين اللغة وهكذا فقد كان الجرجاني على وعي تام بالفارق بين اللغة والكلام ذلك الفارق الذي أرسى دعائمه السويسري "فرديناندي دي سوسير"و قوانين النحو ومعاني الألفاظ تمثل عند " عبد القاهر" النظام القارّ في وعي الجماعة الذي تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي بعينه "[4].

ويرى عبد القاهر أن الدور الأساسي في عملية النظم يعود إلى المتكلم إذ أن قوانين النحو المعيارية هي قوانين وضعية لا تفرق بين كلام وكلام ولا تؤدي إلى تفاضل في مستويات الكلام، إن دورها يقتصر على تحديد معايير الخطأ والصواب ولكن الفارق بين مستوى كلام ومستوى كلام آخر يعود إلى المقدرة الخاصة للمتكلم على صياغة اللغة وإعادة تشكيلها أي إلى النظم الذي يفرق بين الكلام، هذا وقد أرجع الجرجاني

---

[1]- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص 62
[2]- نفسه، ص 62
[3]- يوسف أبو العدوس،الأسلوبية، الرؤيا و التطبيق، ص 62
[4]- نصر أبو زيد: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول،العدد الخاص بالأسلوبية، 1984، ص 13

القدرة على النظم إلى المقدرة العقلية للمتكلم الذي لا يقتصر على مجرد العلم باللغة وتتمثل براعة المتكلم في القدرة على الانتقاء التي تمكنه من الاختيار بين الإمكانات المختلفة المتاحة له.

وإذا كانت البلاغة بأحكامها المعيارية لم تستطع أن تكشف عن خبايا وأسرار النصوص الأدبية في فترة معينة من الماضي، فقد جاءت الأسلوبية باتجاهاتها ومناهجها لتطور تلك الأحكام و تعمقها و تنظر إلى كل النص من خلال جميع زواياه و بنياته اللغوية التي تنشئ الإثارة في الملتقي، يقول الدكتور محمد عبد المطلب " غير أن البلاغة لم تعد قادرة على الاحتفاظ بكل حقوقها القديمة التي كانت تناسب فترة معينة من ماضينا، والتي يجب على الباحث في الأسلوبية أن يضعها في اعتباره، وأن يحاول تعميقها على ضوء المناهج الجديدة"[1].

واللافت في هذا القول أن الدكتور عبد المطلب لم يجعل الأسلوبية نقيضا أوثورة على البلاغة، إنما هي متكاملتان تتم الواحدة الأخرى، فالباحث وجب عليه في الأسلوبية إعادة النظر وتعميق المعايير البلاغية إلى أحكام جديدة تلاءم العصر و الحداثة.

وبناء على كل ما سبق يمكن القول، أن البلاغة العربية لم تكن تهتم بكل الجوانب التي تتناول النص الأدبي بهدف إيضاح كل المناحي الجمالية وإنما اقتصرت على بعض القضايا والمظاهر معتمدة في ذلك على استشهادات معينة وهي عكس الأسلوبية التي تهتم بجميع الجوانب وتنظر إلى النص الأدبي نظرة تكاملية ابتداء من الأصوات ختما بالدلالة.

وفي ذلك يقول الدكتور "يوسف أبو العدوس": " إن البلاغة العربية تمتلك الأدوات الفنية اللازمة لتناول النص كاملا، و لكن المتعاملين مع البلاغة هم الذين لم يستخدموا هذه الأدوات في هذا الاتجاه، ولعل هذا يعود بدوره إلى طبيعة الدراسات البلاغية القديمة التي لم تكن تتناول النصوص الأدبية بغية إيضاح كل جوانبها الفنية والجمالية دفعة واحدة، وإنما كانت تتناولها – في الأغلب – لأجل الاستشهاد على بعض القضايا والأطروحات البلاغية المجردة، و هذا لا يستدعي تحليل النصوص كاملة "[2].

تميزت الدراسات الأسلوبية الحديثة بتناولها الناضج والعميق للنصوص وقدرتها على الكشف عن مواطن الجمال فيها، مستفيدة من علم اللغة ودراساته العلمية الدقيقة التي تغذي الدراسات النقدية بحيث تتجاوز الجوانب الشكلية للنص والنقد السطحي الذي يقوم على الشرح والتفسير. ولذا كانت الدراسات الأسلوبية الحديثة كمحطة تزودنا بكثير من الإفادات في فهم النصوص الأدبية، " واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية ، و دلالاتها في العمل الأدبي، و بهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة تتضح مميزات النص و خواصه الفنية "[3] .

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص 354

[2]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق ص 83

[3]- خليل عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث المجلد الثاني، العدد 8، 1994 ، ص 100

لقد اجتهد الأسلوبيون في وضع الحدود المميزة بين القواعد اللغوية العامة والخصائص الأسلوبية التي لـ وظائف دلالية محددة في الكلام المتصلة بجوانب تأثيره." فهي تدرس مثلا أساليب التعجب والاستفهام لا من ناحية الصحة والخطإ مما يتكفل به البحث اللغوي، بل من ناحية مزايا الصيغ المختلفة في لغة معينة "[1].

والأسلوبية كما يرى بعض الباحثين، تتعامل مع النص بعد أن يولد، إذ أنها لا تعتمد قوانين مسبقة أو جاهزة و كذلك ليس همها الحكم بالجودة أو الرداءة، وهي "لا تقدم توجيهات بشأن صياغة الأسلوب، وإنما تفحص الأساليب التي جرت صياغتها فعلا"[2].

والمتفق على الأسلوبية المعاصرة أنها تدرس النص الأدبي كله، و تعتبره بنية لغوية متكاملة، و هي تسعى إلى كشف الدور الذي قامت به كل بنية لغوية داخل بنية النص الكبرى.

على هذا الأساس، فسوف تكون أداتنا الأولى في دراستنا الأسلوبية هذه هي اللغة بمستوياتها المختلفة، الصوتيةوالصرفية، والتركيبية، لتنفذ من خلالها إلى عمق النص الشعري لدى أبي فراس، آخذين بعين الاعتبار مدى تميزه في صياغة تلك اللغة وتشكيلها وجماليات هذا التشكيل.

وتهتم الأسلوبية بالجانب العاطفي للظاهرة اللغوية ،إذ تسعى إلى تتبع الكثافة الشعورية التي تميز النص الأدبي، وهكذا فإن الأسلوبية تدرس " وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة في الإحساس "[3].

وفي الدراسة الأسلوبية شاعت كثيرا دراسة النص ابتداء من ذاته واعتمادا على النص من الداخل بعيدا عن دور المؤلف والقارئ والمؤثرات الخارجية، وقد كان هذا رد فعل للدراسات التي ركزت على حياة المؤلف والنص أو الفصل بين العلاقات الداخلية في النص وما يحيط به من علاقات خارجية نجدها في بعض الأحيان فاشلة أثناء عملية التطبيق، إذ كثيرا ما نضطر إلى الإشارة إلى مدى ارتباط الظواهر الأسلوبية في عمل الشاعر بشخصيته وظروفه، أو تحليل تلك الظواهر على أساس العلاقات الخارجية المحيطة بالنص، كما هو الشأن في دراستنا هذه ،والتي أرغمتنا في بعض القضايا للخروج إلى ما يحيط بالشاعر من ظروف وحالات، وتمثل ذلك في دراسة الجملة الإنشائية حيث جعلنا العلاقة وطيدة ووثيقة بين الشاعر وموضوعاته و الظروف التي أدت به إلى المعاناة في السجن.والواقع أن ما يحيط بالشاعر من علاقات وظروف نفسية و اجتماعية وتجارب وخبرات، يكون لها أكبر الأثر في تشكيل المادة الفنية له.

[1]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص 79

[2]- نفسه، ص 73

[3]- سليمان العطار: الأسلوبية علم وتاريخ، ص 133

ثالثا: مستويات التحليل الأسلوبي:

الأجدر بالأسلوبيين أنهم اتفقوا على أربعة مستويات للدراسة الأسلوبية، وسنحاول الوقوف عليها:

- المستوى الصوتي:

وهو الذي يدرس الأنماط التي تخرج عن النمط العادي، و التي تؤثر بشكل لافت في الأسلوب، وهو نموذج تطبيقي قدمه " بالي" ليؤكد على انطوائه على إمكانيات تعبيرية هائلة، وهو يتوافق والبعدين الفكري والعاطفي.

" فالمادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري و العاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكامنها لتطفو على سطح الكلمة لتتناسق مع المادة اللغوية في التركيب اللغوي فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القار تزداد لتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف "(1).

2- المستوى الصرفي:

وهو يعمل على فحص الكلمة المفردة من جهة الصياغة والإشفاق وما لها من قدرات تعبيرية كامنة فيها وبالتالي دلالات أسلوبية جديدة في سياق تعبيري، ولايقتصر هذا المستوى على هذه القضية فحسب بل يعنى كذلك بدراسة الأفعال من حيث بنيتها وزمانها ودلالاتها المختلفة التي يستشفها السياق.

3- المستوى التركيبي (النحوي):

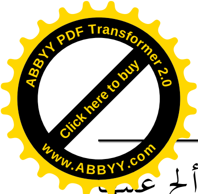
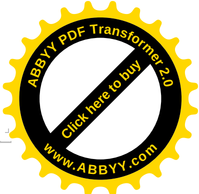
والأسلوبية ترى في هذا المستوى عنصرا هاما في مجال البحث الأسلوبي، إذ يعتبر هذا المستوى من أهم الملامح التي تميز أسلوب مبدع ما عن غيره من المبدعين ،وهو يدرس طول الجملة وقصرها، ودراسة أركان التركيب كالمبتدأ والخبر، والفعل والفاعل والعلاقة بين الصفة والموصوف، و الإضافة...،وهو يدرس كذلك ترتيب التركيب لأن تقديم عنصر أو تأخيره يؤدي إلى تغيير الدلالة وهو يتعدى كذلك إلى دراسة وظائف الجمل متتبعا الجملة البارزة ليؤكد و يبين دلالتها وسبب ورودها بكثرة، وكل ذلك في إطار النص.

4- المستوى الدلالي:

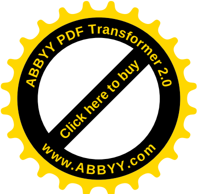
ويظهر مجال دراسته في اتصاله الوثيق بالصوتيات والصرف حيث يكون هناك تداخل بين الكل، فالصوت لابد أن تصحبه دلالة عليه وصيغ الكلمة ومكوناتها ولواصقها والزيادة عنها تزيد في دلالة الكلمة ، وهنا تكمن القيمة الأسلوبية وتظهر بشكل كلي بين هذه التداخلات.ويدرس كذلك الصورة وتغير المعنى من خلال الاستعارة والمجاز مثلا.

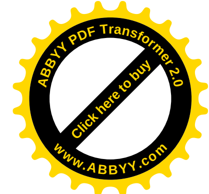
ومن هنا يأتي اختيارنا للمنهج الأسلوبي وسيلة نستطيع من خلالها النفاذ إلى عمق النص الشعري لأبي فراس بما يحمله هذا المنهج من إمكانيات نقدية تحليلية وصفية عميقة، نستطيع من خلالها أن نرصد جماليات

[2] – يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص100-101

النص، معتمدين لغة الشاعر وأدواته الفنية وسيلة للتحليل النقدي آخذين بعين الاعتبار الأساليب التي ألح عليها الشاعر في سجنياته، وعلاقتها بشخصية الشاعر وأفكاره ومشاعره.





الفصل الأول: المستوى الصوتي

✓ **تمهيـــــد:**

أصوات الكلام تحيط بنا من كل جهة، فالإنسان حينما يتصل بغيره و حينما يغني أو ينظم شعرا يستعين بالأصوات فالصوت إذن ضروري في الحياة كالهواء و الماء و الطعام. و ضرورته تأتي من كونه يمثل الجانب العملي للغة و يقدم طريق الاتصال المشترك بين الإنسان و أخيه الإنسان مهما قل علمه في التعليم و الثقافة(1).

و قد أدرك اللغويون العرب(2)قيمة الصوت، فاستعانوا به على قضاء حاجاتهم، ذلك أن آرائهم الكثيرة في إصلاح المنطق و في وضع العروض و النحو و الصرف و المعاجم، و في تدوين القراءات القرآنية قد بنوها على الدراسة الصوتية [3]. و في أوروبا بدأ الاعتناء بالأصوات في القرن الثامن عشر حينما استفاد اللغويون من التقدم العلمي الذي أحرزه علم الطبيعة و علم وظائف الأعضاء، أضف إلى ذلك اتصالهم بلغات مختلفة و اشتغالهم بفن المقارنة بين الأنظمة اللغوية و الصوتية(4). و من ذلك الحين ما فتئ علم الأصوات يتطور شيئا فشيئا حتى غدا علما يطبقون عليه الدراسة العلمية ، و يستفيد من الوسائل الآلية (5). هذا التطور الذي حصل لعلم الأصوات و هذه النتائج التي حققتها باعتماد المناهج العلمية و الوسائل التجريبية، خففت من حدة الاختلاف بين رجاله فأجمعوا أن الأصوات تنقسم إلى قسمين رئيسيين: و قد أدرك العلماء القدامى من الهنود، الإغريق و الرومان و العرب قيمتها، و دورها و كانت نتائج أبحاثهم على الرغم من تشابهها عظيمة القدر. غير أن اعتمادهم على الملاحظات الذاتية أحجمهم عن الوصول إلى بعض الحقائق اللغوية. و قد سعى الدارسون اللغويون المحدثون إلى تجليتها. وأهم ميدان استرعى انتباههم هو علم الأصوات، لأنه الأساس الذي تنشأ منه لغات العالم (6).

واهتمام الدارسين بالمنحى الصوتي في اللغة يرجع إلى أمور عدة، أهمها:

1- أنه: "الأساس الذي يقوم عليه بناء مفرداتها، و صيغها و تراكيبها، بل و أدبها كله شعرا ونثرا "(7).

2- أنه وسيلة من وسائل تعليم اللغات القومية، و الأجنبية(8).

---

[1] - د أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، الصفحة الأولى من مقدمة الكتاب.

[2] - للغويين اليونان و الرومان و الهنود جهود معتبرة في دراسة الأصوات اللغوية، لا مجال لتقويمها – هنا أنظر، محمود السعدان، علم اللغة. ص 92 و ما بعدها، و الحاج صالح (مدخل علم اللسان الحديث)، مجلة اللسانيات المجلد الأول(2)، ص 36 و ما بعدها.

[3] - د محمود السعدان، علم اللغة ص 132.

[4] - السعدان، علم اللغة، ص 101، و مونان، تاريخ علم اللغة، ترجمة علم اللغة، ترجمة بدر الدين القاسم ص 145 ، 147

[5] - السعدان، علم اللغة ص 102

[6] - د محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ص 45

[7] - د عبد الصبور شاهين، في علم اللغة العام، ص 105

[8] - د كمال محمد بشر، علم اللغة العام، الأصوات، من ص 173 إلى 197

3- يعتمد في تفسير بعض الظواهر اللغوية الصرفية، و النحوية، فالنظام الصرفي يقوم على عنصر (الصيغم) و هو وحدة صوتية ذات معنى، و يتجلى دوره في تشكيل بنية الكلمة.

و صيغها[1]. و لم تتوقف الدراسات الصوتية في مجال اللغة فحسب، بل امتدت إلى ميدان الأدب، لأن مقومات الخلق و الإبداع ترتكز في بعض معالمها على تخير الألفاظ، و قوة نسجها، و تنوع دلالاتها و صورها. وعليه فإنه يجدر بنا، بادئ ذي بدء ، لنظر في البنية الصوتية الإيقاعية لسجينات أبي فراس، و غاية هذا العمل تبين مدى استفادة الشاعر من بعض النسج الصوتية، و هنا يحسن بنا أن نبرز الرؤى النقدية التي حاولت إيضاح مصطلح (الإيقاع). يفهم من التحديثات المختلفة للإيقاع أنه " تكرار وحدات صوتية منطوقة متساوية، أو متجانسة، تحقق انسجاما، و تلاؤما، و تأثيرا سمعيا"[2] و لعل بوادر الاهتمام به في التراث العربي تستشف من خلال حديثهم عن المقاييس النقدية لعلم العروض، و رأوا أنه يولد جودة و عذوبة و استجابة، فقالوا: "إن المنظوم أرشق في الإسماع، وأعلق في الطباع، و أبقى مياسم، و أذكى مناسم، وأخلد عمرا "[3] و يزداد هذا المفهوم تبلورا عندابن طباطبا الذي استعمل مصطلح الإيقاع للإبانة عن لذة النص الشعري فقال: "و للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و يرد عليه من حسن تركيبه، و اعتدال أجزائه"[4].

تقوم الدراسة الإيقاعية على علاقة الصوت بالمعنى[5]أو ما يعرف في القديم بـــ : " إمساس الألفاظ أشباه أشباه المعاني " [6] أو "مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها "[7]. و هذه مسألة قديمة لم يتفق عليها اللغويون، فمنهم من آمن بها من القدامى كابن جني[8]و السيوطي[9]و من المحدثين: العقاد[10]و الباحث الأوربي: همبلت ***Humbolt*** المتوفى سنة 1835 م و منهم من أنكر وقوعها من القدامى: كعبد القاهر الجرجاني [12]و الباحث الأوروبي: مدفيج ***Madving*** [13].

- [1] ـــــــــــــــــــر ن، ص 186
- [2] د محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص46
- [3] الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ص21، نقلا عن توافيق الزيري ص 21
- [4] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص21
- [5] أنظر في تبيين مسألة الصوت، و علاقته بالمعنى . د/ محمود أحمد نحلة، لغة القرآن الكريم في جزء عم، من ص334 إلى 346
- [6] ابن جني، الخصائص: ج2، ص 152
- [7] مص ن، ص ن
- [8] مص ن، من ص 152 إلى 168
- [9] أورده السيوطي في كتابه المزهد في علوم اللغة و أنواعها، ج1، ص 47
- [10] عباس محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللغة و الأدب، من ص 43 إلى ص 49
- [11] أشار إليه د/ إبراهيم أنيس في كتابه من أسرار اللغة، ص76
- [12] دلائل الإعجاز ص 98
- [13] د / محمود أحمد نحلة، لغة القرآن الكريم في جزء عم، ص 342

يرى محمود أحمد نحلة [1] "أن دراسة الأصوات و معرفة مخارجها و صفاتها الصوتية، ثم ملاحظة ما يتكرر منها في الجمل و العبارات الأدبية و علاقة ذلك بالعاطفة أو المعنى الواحد جدير بالنظر و التطبيق، مع تقييد ذلك بوضع الصوت بين بقية الأصوات و البعد عن الإفراط في الفهم، أو محاولة إيجاد علاقات مبتسرة لا تصح إلا في وهم الناقد أو الدارس".

و نحاول تلمس خصائص البنية الإيقاعية، و صورها في شعر سجنيات أبي فراس، و صنفنا الدراسة الصوتية صنفين: صنف يلتاط بالإيقاع العروضي، و صنف يتعلق بالإيقاع الصوتي.

إن من أروع ما صنعته العرب، و شذبته، و تفاوتت فيه، هو نتاجهم الشعري الذي ظهر في فترة مبكرة من حياتهم، فعد بحق سجلا تاريخيا و فكريا و أدبيا و اهتمامهم به دفعهم إلى صقل ألفاظه و عباراته و صوره وقد أسهم نقاد الشعرالعربي [2]، قديما، و حديثا في تحديد مقاييسه الفنية و الحيد عنها عد في نظرهم خرقا لضروبه و صناعته.

و نحاول في هذا البحث، دراسة سجنيات أبي فراس، و مدى انسجامها مع الأسس الخارجية المتمثلة في الوزن و القافية خاصة اعتبارهما ركنين أساسيين في بنية الإطار الشعري القديم.

أولا – البحـــــــــــور[3](الأوزان) :

ضبطنا الأوزان المستعملة، و نسبة تواترها، فوضعنا، في ذلك جداول متنوعة، مكنتنا من وصف البحور، و ما اشتملت عليه من أغراض شعرية و ساعدتنا على تجلية خصائصها، ويـــحسن بنا أن نبرزها معتمدين في ذلك ترتيب الحروف الهجائية العربية.

1- البسيط: يكون تاما، و مجزوءا و مخلعا، غير أن استعماله مجزوءا، أو مخلعا نادر في الشعر العربي القديم، و قد أورده أبو فراس تاما في سجنياته إلا في أربع و عشرين بيتا، و توزعت على أغراض أهمها: الفخر و المديح و الإخوانيات و الشكوى و العتاب.

2- الخفيف: يجيء تاما، و مجزوءا و اتجاه أبي فراس إلى استعماله تاما قليل، إذ لم يرد منه إلا أحد عشر بيتا و احتوت على الأغراض التي تضمنتها أبيات البسيط.

3- الرمل: بحر تام، و مجزوء، قصير الوزن، قليل المقاطع، مستعمل بقلة في شعر العرب، و لم يرد عند الشاعر إلا مجزوءا و لم تتجاوز أبياته ثلاثا، كانت في الغزل و الشكوى.

[1] - مرن، ص 346

[2] - أنظر مثلا، ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، أو طبقات الشعراء، و ابن طباطبا، عيار الشعر، و ابن رشيق، العمدة، و د/مصطفى الجوزو، و نظريات الشعر عند العرب.

[3] - انظر الخطيب التبريزي، الوافي في العروض و القوافي، و محمد بن علي المحلي، شفاء الغليل في علم الخليل

4- السريع: استعمل بقلة في الشعر العربي، على الرغم من قدمه، و لعل نفور الشعراء منه راجع إلى ما نشعر به من اضطراب في موسيقاه، و مرده إلى عدم انسجام الأفاعيل، و بلغت أبياته أربعة عشر بيتا و أهم أغراضه الشعرية: الفخر و الإخوانيات.

5- الطويل: أكثر البحور شيوعا في أشعار العرب. و مرجع ذلك إلى انسجام موسيقاه، و طول النفس فيه، فكان مجالا متسعا لسرد الوقائع و التغني بالأمجاد، و غيرها، و كان لهذه الأمور نصيب أوفر في السجنيات التي جاءت على الطويل و مجموعها واحد و عشرون و أرع مائة بيتا و ليس من البحور المستعملة ما يضارع الطويل في نسبة شيوعه، و أطول قصيدة وردت على هذا الوزن التي مطلعها:

لعل خيال العامرية زائـــــــــر فيسعد مهجور،و يسعد هاجر[1]

و اشتمل على الأغراض الشعرية الآتية: الفخر و المديح، الإخوانيات، الشكوى و العتاب، لحكمة و الغزل.

6- الكامل: أقل درجة من الطويل أو أحد البحور الرئيسية في الشعر العربي، ورد تاما و مجزوءا في السجنيات و مجموع أبياته أربعة و أربعون و مائة بيت، و احتوت عل الفخر و الغزل و الإخوانيات، و غيرها.

7- المتقارب: من البحور القليلة في شعر العرب ورد تاما و مجزوءا و أبياته خمسة و أربعون بيتا، طرق فيها الفخر و المديح و الإخوانيات.

8- المنسرح: يرى العروضيون [2] أن المنسرح من الأوزان الثقيلة التي يكون فيها الأداء الإيقاعي ضعيفا و تأتي ذلك من انتهاء إحدى تفعيلاته بمتحرك، فكان النظم فيه ذا عنت، و مشقة على النفس، لذا كان شيوعه نادرا في شعر العرب و جملة أبياته ثمانية و أربعون بيتا اشتملت على الإخوانيات والشكوى و العتاب واتصالاته بسيف الدولة.

9- الوافر: و يعد من البحور التي رتبت تبعا لنسبة شيوعها في السجنيات بعد الطويل و الكامل، ومجموع أبياته عشرة بعد المائة بيتا، و اشتملت على أغراض المديح و الفخر و الإخوانيات و العتاب.

النتائـــــــــــــج:

أفضت دراسة البحور إلى أن أبا فراس في سجنياته قد نزع نزعا تقليديا في تناوله الأغراض الشعرية القديمة كالغزل و الفخر و المديح، و الوصف والرثاء و غيرها، و في تقيده بالمقاييس العروضية و في توظيفه لجملة

1 - الديوان، ص 102

2 - د / مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص 65، و تواليها

من البحور القديمة إذا بلغت السجنيات و هي خمسة و أربعون قصيدة و مقطوعة، مجموع أبياتها عشرون و ثمانمائة (820) بيتا توزعت على إحدى عشر بحرا أولها الطويل الذي نظم عليه، أبو فراس ثلث أشعاره عامة، أو ما يزيد عن نصف عدد السجنيات، يليه الكامل بصورتيه (التام و المجزوء)، فالوافر ثم المنشرح والمتقارب ثم البسيط و مجزوء المتقارب، و الخفيف، و آخرها مجزوء الرمل.

و الجدول الآتي يوضح ذلك: [1]

البحر (الوزن)	عدد القصائد و المتطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	18	421	%51,34
الكامل (تام + مجزوء)	08	144	%17,56
الوافر	05	110	%13,41
المنســـــــرح	02	48	%05,85
المتقارب (تام + مجزوء)	02	45	%05,48
البسيــــــــــط	03	24	%02,92
السريـــــــــع	04	14	%01,70
الخفيـــــــف	02	11	%01,34
مجزوء الرمـــــل	01	03	%0,36
المجمـــوع	**45**	**820**	**%99,97**

يمكن استخلاصه من الجدول ما يلي:

1- أن الطويل أكثر البحور تواترا، إذ نظم عليه أبو فراس أكثر من نصف عدد أبيات السجنيات، و هذه النسبة التي ورد عليها الطويل، تدعم حقيقة واقعة في الشعر العربي القديم و هي شيوع البحر الطويل أكثر من غيره و يقول الأستاذ: إبراهيم أنيس :" ليس بين بحور الشعر، ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[2] .

[1] - اعتمدنا إحصاء الدكتور لخضر بلخير في القصائد كلها، أنظر البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني، ص 63

[2] - موسيقى الشعر، مكتبة الأغبو المصرية، القاهرة، ط 5، 1981، ص 59

كان الطويل أكثر البحور تعبيرا عن شكوى الشاعر و عتابه، و فخره و مديحه، و هي أغراض تتداخل كثيرا في السجنيات إلا أن هذا لا يعني أن للبحر علاقة وثيقة بالأغراض، لأن العلاقة الحقيقية و الارتباط الفعلي إنما يكونان "بين الموضوع و الإيقاع الذي يمثل حركة النفس و حالاتها، و مناسبة الإيقاع لقدر المشاعر التي تختلج في شعور الشاعر لدى تصديه لبناء قصيدته، فالموضوع يختار إيقاعه، و درجة تدفق نغماته، ليستكمل بذلك تشكيله الذي لا تنهض به اللغة وحدها في التأثير متلقيه، فتأثير الإيقاع الموسيقي للشعر إذن، لا يرد في النهاية إلى إدراكنا لنغمات خارجية، تؤثر في أجسادنا تأثيرا ماديا، و إنما يرد إلى أن نفوسنا هي التي يحدث فيها هذا التنغيم فكل نغمة في تجربة فنية ما، تؤثر في إدراكنا و ترتفع معها نغمات عاطفية في قلوبنا سالكة نفس الطريق الذي صدرت خلاله عن نفس الشاعر"[1].

- أن بحر الرمل لم يرد إلا مجزوءا، لأنه من البحور القليلة الوقوع في الشعر العربي، و اتجاه الشاعر إليه مجزوءا يعود إلى أن موسيقاه أكثر انسجاما، و خفة من وزنه التام، و إلى أن المجزوءات بوجه عام، تنفعل لها النفس و تطرب لها الأذن.

2- طبقت البحور الشعرية الواردة أغراضا شعرية متنوعة، و أهمها: الغزل و الفخر و المدح و الوصف و الشكوى و العتاب و الرسائل الإخوانية و علاقات الشاعر مع سيف الدولة، و قد تتداخل هذه الأغراض في القصيدة الواحدة، كما هو موضح في الجدول الآتي:

[1] - أبو فراس الحمداني الموقف و التشكيل الجمالي. ص 483، 484

البحر	عدد الأبيات	الأغراض الشعرية
الطويل	421	الفخر و المدح + الإخوانيات + الشكوى و العتاب + اتصالاته بسيف الدولة + الحكمة + الغزل
الكامل (تام + مجزوء)	144	الغزل + إخوانيات + الفخر و المديح + الحكمة + اتصالاته بسيف الدولة
الوافـــــــر	110	الفخر و المديح + اتصالاته بسيف الدولة + الإخوانيات + الغزل
المنســــــــــح	48	اتصالاته بسيف الدولة + الإخوانيات + الشكوى و العتاب
المتقارب (تام + مجزوء)	45	اتصالاته بسيف الدولة + الإخوانيات + الفخر و المديح
البسيط	24	اتصالاته بسيف الدولة + الشكوى و العتاب + الهجاء
السريع	14	اتصالاته بسيف الدولة +الرثاء
الخفيف	11	الغزل + الفخر و المديح + الإخوانيات + العتاب
مجزوء الرمل	03	

فواضح من خلال الجدول، أن تدخل الأغراض الشعرية تشمل القصائد و المقطوعات، و ما يلفت الانتباه أن البحور الشعرية استوعبت أغراضا متباينة.

فالقول، إذا بتخير وزن ما لغرض ما، غير مطرد، و لا يمكن أن نجعله قاعدة لأن الشاعر شجين حالته النفسية التي لا تعرف الاستقرار، و محيطه المليء بالمفاجئات و المتناقضات.

و قد جارى أبو فراس الشعراء القدامى، عموما، في نفورهم من أنصاف البحور، أو الأوزان القصيرة و لعل الطريق في استعمال البحور الشعرية التي قصد إليها أبو فراس، و سجنياته، يكمن في حسن استغلاله لها فقد أضفى على كلماته تطريبا، حقق جذبا، و تأثيرا، و منشأ ذلك تنوع موضوعاته الشعرية، و غزارة تدفقه اللغوي و العاطفي، مما ينبئ بقوة الطبع و الكسب الشعري، و قد ساعده على ذلك محيطه الاجتماعي الذي عاشت فيه بكل تناقضاته و ظروفه النفسية البائسة و مغامراته البطولية النادرة.

ثانيــــــــا: القافيــــــة

كانت القافية محل خلاف كبير بين الدارسين العرب، و دارت مسائل خلافهم حول تحديدها، و قيمتها و صفاتها، و عيوبها، و غيرها. و ليس في وسعنا الإلمام بهذه الجوانب لأنها بعيدة المنال في عمل تطبيقي كهذا و لا يعنينا التبسط في مختلف أوجه النظريات و الآراء و تتبع مواطن الوفاق و الخلاف، بقدر ما يعنينا تحديد الخطوات المنهجية التي نتمكن بمقتضاها من اكتشاف خصائص استعمالها في السجنيات.

فقد كان منطلقنا الأول في دراستها – جهود القدامى – و المنطلق الثاني في جهود المحدثين، فما هي القافية إذن في ضوء الرؤيتين؟. قال الخليل: " القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. (علق ابن رشيق على التعريف فقال: و القافية على المذهب و هو الصحيح – تكون مرة بعض كلمة، و مرة كلمة، و مرة كلمتين "[1].

و ليس ابن رشيق وحدة الذي أقر سلامة مذهب الخليل، بل هناك من المعاصرين من انتابته الدهشة من فطنة الخليل فقال. "و لنا أن ندهش، لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت اليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما يكون بينهما من مقاطع قصيرة "[2].

وما دام الأمر كذلك فما القافية إلا "عدة أصوات تكررت في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة "[3]. بين الاستقراء أن القافية في سجنيات أبي فراس، مطلقة و مقيدة، مشتملة على مقاطع صوتية متباينة و أهمها الروي[4] و كان متنوعا، ذا خصائص صوتية، و دلالية.

أ- القافية المطلقة:

هي التي يكون فيها الروي متحركا بالضم أو الكسر أو الفتح، و جملة أبياتها 776 بيتا، و توزعت على صورها الثلاث، المضمومة و المكسورة و المفتوحة، أما المضمومة (الروي المضموم)، فأبياتها 357 بيتا و من أمثلة ذلك قول أبي فراس في إحدى سجنياته المشهورة:

أراكَ عصي لدمع شيمتـــك الصبر   أما للهوى نهيٌ عليك و لا أمْرُ[5]

---

[1] - ابن رشيق، العمدة. ج 1، ص 151

[2] - د شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 99

[3] - د إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص 246

[4] - هو المقطع الذي تبنى عليه الأبيات، و يراعى تكراره، و يجب أن يكون مشتركا في كل قوافي القصيدة، أنظر ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص 246

[5] - الديوان، ص 157

والقافية هنا هي المقطع الصوتي الأخير المتمثل في: " أمرو" 0|0|0

- و أما القافية المكسورة (الروي المكسور)، فبلغت أبياتها 311 بيتا

و من أمثلة ذلك قول الشاعر:

دعوتكَ للجفن القريح المُسَهَدِ　　　لدي، و للنومِ القليلِ المُشَرَدِ(1)

و القافية في هذا البيت هي قوله: شـــرَّرَدِيْ: 0|||0|0

أما القافية المفتوحة (الروي المفتوح) فأبياتها 108 بيتا، ومن أمثلة ذلك قوله:

أَتَزعم يا ضخم اللغادِيدِ، أننـــــــــــــا　　　ونحن أُسُود الحرب لا نعرفُ الحَرْبَا(2)

و القافية هنا هي: حربا: 0|0|0

و بعد هذا العرض الموجز للقافية المطلقة ذات الروي المتحرك بمختلف أشكالها ننتقل الآن إلى عرض النوع الثاني من القافية.

ب- القافية المقيـــــــــــدة:

ما كان رويها ساكنا، و قد ورد منها في السجنيات قصيدتان و مقطوعة واحدة، و حرف الروي فيها على الترتيب: الباء (26 بيت) و الهاء (15 بيت) و الكاف (3 أبيات).

و الجدول الآتي يبين نسب تواتر مجرى الروي (حركة الروي) في السجنيات مرتبة ترتيبا تنازليا:

مجرى الروي	عدد القصائد و المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المضموم	17	357	%43,53
المكسور	17	311	%37,92
المفتوح	08	108	%13,17
الساكن	03	44	%05,36
المجموع	**45**	**820**	**%99,98**

1 - الديوان: ص 82

2 - نفسه، ص 42

نلاحظ من خلال هذا الإحصاء البسيط لنسب تواتر مجرى الروي في السجنيات ما يلي:

- تقدم الروي المضموم، و قد كثر استخدامه مع الباء فالراء ثم اللام، و يلي المضموم المباشر الروي المكسور و هو يقاربه، و قد تمثل في الدال و اللام و النون ثم الباء، و بعدهما يظهر الروي المفتوح، و هو أقل استعمالا منهما، و قد توزع استعماله على الحروف: العين و اللام و الباء و الراء و الدال و القاف و الكاف.
- أما فيما يخص الروي المقيد " الساكن " فإن خطه كان قليل الاستعمال، و هذا ما أكده الجدول بالإحصاء و ورد في قصيدتين و مقطوعة واحدة .
- أما عن سبب غلبة الروي المضموم في نسبة الشيوع، لأن الشعر العربي القديم يعتمد في الأغلب على القافية المضمومة و هي الأكثر ورودا فيه، و أبو فراس في سجنياته قد نحى هذا المنحى، و لم يخرج عنه.
- تعود غلبة الروي المضموم و المكسور إلى ما بين الضمة و الكسرة من تقابل، فالضمة دلالة على الأنفة و الفخامة، و الكسرة دلالة على اللين و الرفق. و لعل خير مثال على ذلك القصيدتان المشهورتان: " أرك عصي الدمع " و "الحمامة الباكية" فالأولى مضمومة الروي:

أراكَ عصـــي الدمــع شيمتــــــك الصبـــر   أمـــا للهـــوى نهـــــيٌ عليك و لاأمْــــــــــرُ[1]

و القصيدة يغلب عليها طابع الفخر و التباهي و مدح الذات و النسب، و الثانية مكسورة الروي:

أقــولُ و قد ناحـــت بقُــــربي حَمَامـَــــةُ   أيَا جَـــرَتَّا هَــــــلْ بَــــاتَ حَالــكِ حَالِي؟[2]

و القصيدة مفعمة بمعاني الرقة و اللين، و الانكسار أمام ألم الغربة و الشوق و الحنين.

- و من النتائج المتوصل إليها كذلك من خلال الجدول السابق، أن الروي قد تميز بالوضوح السمعي لأن أغلبه كان من الأصوات الأسنانية والشفوية.

والجدول التالي يبين مجموع حروف الروي، التي نظم عليها أبو فراس سجنياته و نسبة شيوعها و تواترها مرتبتا ترتيبا تنازليا:

[1] - الديوان: ص 157
[2] - نفسه، ص 238

الروي (الصوت)	عدد القصائد و المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الباء	11	204	%24,87
اللام	09	190	%23,17
الدال	06	125	%15,24
الراء	08	120	%14,63
النون	01	64	%07,80
الميم	02	40	%04,27
العين	02	37	%04,52
الهاء	01	15	%1,82
السين	01	11	%1.34
القاف	01	07	%0,85
الكاف	02	05	%0,60
الثاء	01	02	%0,24
المجموع	**45**	**820**	**%99,95**

ثانيـــــــا:الأصوات المكررة و علاقتها بالمعنى :

قضية الصوت و المعنى، قضية قديمة أثارها الخليل بن أحمد و تبعه سيبويه، و أقر لطفها و الاعتراف بصحتها أبو الفتح عثمان بن جني في كتابه الخصائص، يقول: " أعلم أن هذا موضع شريف لطيف، و قد نبه عليه الخليل و سيبويـــه، و تلقته الجماعة بالقبول له و الاعتراف بصحته "(1).

أما فيما يتعلق بقضية العلاقة بين الألفاظ و المعاني فقال: " فأما باب مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع و نهج ملتئب عند عارفيه مأموم، و ذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها و يحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدره ، و أضعاف مما نستشعره. (2)

و أما فيما يتعلق بقضية العلاقة بين الصوت و المعنى في اللفظة المفردة فقال: " و من ذلك قولهم خضم و قضم، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ و القثاء و ما كان نحوهما من المأكول الرطب و القضم للصلب اليابس

[1] - ابن جني: الخصائص، ج 2، ص 152
[2] - المصدر نفسه، ص 157

نحو قضمت الدابة شعيرها، و نحو ذلك "[1] فصوت الخاء لرخاوته ناسب المأكول، الرطب و القاف لصلابته ناسب اليابس، و الأمثلة المشابهة لهذه الظاهرة الصوتية كثيرة نحو: (الوسيلة و الوصيلة) و (السد و الصد).

و لقيت هذه القضية من آمن بها - بعد ابن جني - إيمانا قويا، فقد ذكر السيوطي -و هو من المتأخرين- في المسألة العاشرة في كتابه: المزهر في علوم اللغة أن عباد بن سليمان الصميري، - و هو من المعتزلة- ذهب إلى أن بين الدال و المدلول مناسبة طبيعية" [2]

و هي القضية نفسها التي ذهب إليها علماء العربية القدامى، و أكدها السيوطي فقال " و أما أهل اللغة العربية فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ و المعاني، غير أن هناك من أنكر الصلة بين الدوال و المدلولات، و هو عبد القادر الجرجاني الذي نفى أن تكون لنظم الأصوات و تواليها أمر عقلي ذلك أن: " نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط و ليس نظمها بمقتضى عن معنى و لا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحــراه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال " ربض " مكان ضرب لما كان ذلك ما يؤدي إلى فساد " [3].

و القضية كما شغلت أذهان علماء اللغة العربية شغلت أيضا أذهان بعض اللغويين المحدثين وبالأخص أولئك الذين استهوتهم بنية الصوت و دلالته، فكانوا لها بين متحمس و رافض، أما اللذين تحمسوا -و هم من الأوربيين- فإنهم ظلوا ينتصرون لفكرة الصلة العقلية بين الأصوات و المدلولات. فاللغوي المشهور همبلت ***Humbolt*** (ت 1835) يقول في هذا الصدد: " اتخذت اللغة للتعبير عن الأشياء طريق الأصوات التي توحي إلى الآذان بنفسها أو بمقارنتها بغيرها أثرا مماثلا لذلك الذي توحيه تلك الأشياء الى العقول "[4].

و من العرب من ناصر هذه القضية، و دعا الى متابعة التحري و البحث فيها. اللغوي محمد المبارك الذي يقول: " لا شك أن في اللغة العربية خصيصة تبهر الناظرين و تلفت الباحثين، و هي تقابل الأصوات و المعاني في تركيب الألفاظ و أثر الحروف في تقوية المعنى أو إضعافه و الانسجام بين أصوات الحروف التي تركبت منها الألفاظ و دلالاتها"[5].

فعلاقة الصوت بالمعنى إذن طريق ينبغي أن يشق، لأن ذلك سيؤدي إلى نتائج عظيمة في تاريخ الكلم العربي [6]. و هي عند صبحي الصالح فتح مبين في فقه اللغات عامة [7].

---

[1] - المصدر نفسه، ص 157
[2] - المزهر في علوم اللغة، ج 1، ص 47
[3] - المزهر في علوم اللغة، ج 1، ص 47
[4] - عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 40
[5] - إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص 143
[6] - فقه اللغة: ص 105
[7] - دراسات في فقه اللغة: ص 151

وقد اختصت اللغة العربية بهذا الموضع الشريف اللطيف دون اللغات الكبرى، لأننا" لا نعرف بين [هذه اللغات] أصلح من لغتنا العربية لهذا الباب من أبواب الدراسة اللغوية "[1].

إن الصوت حينما يتردد في النص الأدبي – إن لم يكن مبالغا فيه – يكون مرتبطا في الغالب بعاطفة الأديب من حيث قوتها و ضعفها، و استمع مثلا لقول المتنبي :

و مـــــن عـــرف الأيـــام معرفتي بهـــــا   روي رمحــــه غيـــــــر راحـــــم [2]

فترديد الراء ثلاث مرات في قوله "روي رمحـــــــــه غير راحم" قد جاء عاكسا لصفات الحقد والانتقام و القسوة، فقوي الانطباق على وخزه الرمح الذي أراد الناظم أن يغرسه بقسوة في جسم عدوه " [3] [3]

وقد تتغير دلالات الأصوات بحسب مواقعها في الكلمات، أو في السياق " فصوت (الحاء) في المفردات (الارتياح)و (السماح)، و (النجاح) يدل على السعة، و في لفظ (الحجر) يدل على التقيد، و الحبس، فليس سواء وقوعه في أول الكلمة، أو في وسطها أو في آخرها "[4].

و أهم مجال خصب لتوظيف هذه الأصوات هو النص الشعري و نحاول إبراز التشكلات الصوتية و آثارها الدلالية التي جادت بها قريحة الشاعر من خلال السجنيات.

1- الأصوات المجهورة و المهموسة:

هي وحدات صوتية، متقابلة في درجة الاستعمال. و قد أكد: "الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المئة فيه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة" [5]

و يوفر انتشارها في النص ظلالا من المعاني، توصف بحسب صفة الأصوات. فإذا كانت مجهورة، ازداد المقام تفخيما، لأن الصوت المجهور يتصف بحركة قوية، تشد انتباه السامع، فيعي أسراره، و إذا كانت مهموسة كان الصوت خافتا، و الحس مرهفا، فيوجب التأمل، و توقظ حركته الوجدان و المشاعر النبيلة لأنه غالبا، ما يكون في مقام الحزن، و الإشفاق.

1 - عباس محمود العقاد: أشتات مجتمعات في اللغة و الأدب، ص 49
2 - الديوان: ص
3 - د محمد النويهي: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته و نقده، ج 1 / ص 65 - 66
4 - عباس محمود العقاد: أشتات مجتمعات في اللغة و الأدب، ص 45 و تواليها
5 - د إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 265، و تواليها و الأصوات اللغوية، ص 12

أ- الأصوات المهموســـة:

منها: الثاء، و السين، و القاف، و الكاف و الهاء.

1- **الثاء**: صوت لثوي، أسناني، مهموس، ساهم في إبراز الدلالات التالية:

اللوم و العتاب و إظهار الحيرة.

أحـــارث إن لم تصـــدر الرمـــح قانيـــا   و لم تــــــدفع الجلى فلــــــــــست بحارث[1]

2- **السين**: لثوي، مهموس، احتكاكي دلت على التحسر:

أيـــا أم الأسيـــــــر، سقــــــاك غيث   بكـــــــره منك ما لقــــــــي الأسيـــــر[2]

أيــــا أم الأسيـــــر، سقــــــاك غيث   تحيـــــــر، لا يقيــــــــم، و لا يسيـــــر

أيــــا أم الأسيـــــر، سقــــــاك غيث   إلى من بالفـــــــدا يأتـــــي البشـــــير ؟

أيــــا أم الأسيـــــر، سقــــــاك غيث   مـــــــــت، الذوائـــب، و الشعـــــور ؟

ساهمت السين في تجسيد حالة نفسية، بائسة، باكية لازمته إلى أن قضى نحبه.

3- **الكاف**: لهوي، حنكي، مهموس، انفجاري، جاء ليدل على الشكوى، و الاستعطاف و من أمثلة ذلك:

إليك أشكو منك، يا ظالمي   إذ ليس، في العا لم معد عليك

أعانك الله بخير، أعـــــنْ   من ليس يشكو منـــك إليـــك[3]

4- **الهاء**: حلقي، رخو، مهموس، و دلالته الحسرة و الألـــــــم:

يـــا ليلـــــةَ لستُ أنســـــى طيبهـــا أبدًا   كـــأن كـــل سرُورِ حاضـــر فيهـــا

بـــاتت، و بِـــــتُ، و بـــــات الزق ثالثنا   حـــتى الصبـــاح تُسْقِينـــــي و أَسْقِيها[4]

ب-الأصوات لمجهورة :

منها: الباء، و اللام، و الدال و الراء و النون و الميم.

1- **الباء**: صوت شفوي، مجهور، انفجاري، عمل على تكوين الدلالات التالية:

[1] - الديوان: ص 62

[2] - نفسه ص 162

[3] - نفسه ص 203

[4] - نفسه، ص 312

اللوم و العتاب:

زمانـــي كلهُ غضـــــبُ و عتـــبُ   و أنـــت على و الأيـــام إلـــــــــب[1]

و كقوله:

و مـــا بال كُتْبِــكَ قــــد أصبحـــت   تنكبــــني مع هــــــذا النكـــــــــب؟[2]

ومن الفخر قوله:

أتـــوعِدُنَا بالحـــرب حتى كأننـــا   و إيـــاك لم يُعصــــب بها قلبنـــا عصــبا[3]

2 – **اللام**: غاري، جانبي، مجهور، وظف في سياقات كثيرة و دلت على:

- الألم و التوجع: و من ذلك قول أبي فراس:

مصابي جليـــل، و العـــــزاء جميــــــل   و ظني بـــأن الله ســـوف يديــــــل[4]

- الاستعطاف: مثل

هل تعطفان على العليل   لا بالأسير، و لا القتيل ؟[5]

- المدح:

أنت ســــــماء، و نحن أنجمهــــــا   أنت بــــلاد، و نحن أجبلـــــــها

أنت سحــــاب، و نحن وابلــــــه   أنت يمـــــين، و نحن أنملــــــها[6]

3 – **الـــــــدال**: لثوي أسناني، مجهور، انفجاري، ارتبط بالفخر و الاعتزاز بالنفس كقول الشاعر:

سيذكــرني قومي إذا جد جدهـــم   و في الليلــة الظلمـــاء يفتقد البــــــدر[7]

و كقوله أيضا:

تمـــــنيتم أن تفقدوني، و إنـــما   تمنيتــم أن تفقدوا العــــز أصيـــــدا[8]

و قد ساعدت الدال في هذين البنيتين في إعلاء قيمة الشاعـــــر و مكانته بين قومــــه.

---

[1] - الديوان: ص 31
[2] - نفسه، ص 28
[3] - نفسه، ص 42
[4] - نفسه، ص 232
[5] - نفسه، ص 235
[6] - نفسه، ص 242,243
[7] - نفسه، ص 161
[8] - نفسه، ص 90

4 – الــــــــراء:

غاري، تكراري، مجهور متوسط، ساعد على إظهار هذه الدلالات:

- الفخر: و من ذلك قول الشاعر:

لنـــــا أول في المكرمــــــات، و آخـــــر و باطـــــــن مجد تغلبـــــي، و ظاهــــــــــــر (1)

- الحنين إلى الأهل و البلد:

و كــــــــــم لـــــــي على بلــــــدة بكـــــــــاء و مستعبــــــــــــــــــر

ففي حلــــــــــب عدتــــــــــــي و عـــــــــزي و المفخـــــــــــــر (2)

5 -**النون**: لثوي، أسناني، مجهور، متوسط، وظف في أغلب السياقات للتحسر والأسف و الحزن،و من ذلك:

إنـــا ليجمعنـــــــــــــا البكاء، و كلنا يبكي على شجن من الأشجـــان (3)

كما وظف للاعتزاز بالنفس كقوله:

و أنا الذي ملأ البسيطة كلها ناري ، و طنب في السماء دخاني

6 – **الميــــم**: شفوي، مجهور، متوسط، جسد صورة من صور البطش، كقولـــــه:

سقينـــا بالرمــــــــــاح بني " قشيــــــر " ببطــــن العثيــــر الســــــم المــــــذابا(4)

كما عبر عن الفخــــــــــــر في قوله:

سبقـــت و قومــــي بالمكــــــارم و العــــــلا و إن رغمت من آخـــــــرين المعاطـــــــس (5)

و هو يدل كذلك على الحســــــــــرة في قوله:

أبيــــــت، معنى، منْ مخافــــــــــة عتبـــــه و أُصبــــح محزونـــــا و أمسي مروعـــــا(6)

فتكرار الميم في هذا البيت دلالة على مدى أرق الشاعر وعتابه لسيف الدولة.

أمـــا استقراؤنا للسجنيات، فقد أسفر على النتائج التاليـــــــــــة:

- غلبة الأصـــــــــــوات المجهورة و وضوحها على المهموسة فنلاحظ مثلا تمتع "الباء" و هو صوت شفوي مجهور انفجاري بأعلى نسبة تواتر في قوافي السجنيات نسبة تقارب ربع النسبة المئوية العامة 24,87%، و تأخر الميم

1 - نفسه، ص 107

2 - الديوان: ص 153

3 - نفسه، ص 303

9- نفسه، ص 304

4 - نفسه، ص 12

5 - نفسه، ص 176

6 - نفسه، ص 183

و غيرها و لعل السبب في ذلك يعود إلى أن أبا فراس قد نظم أكثر قصائده على حرف الباء التي تدل على الشكوى و العتاب، و تقدم الدال كذلك على الميم أيضا و قد يعود إلى تميز الدال بالصلابة و الشدة، اللتين لا تتمتع بهما الميم و هي صلابة و شدة تتناسبان مع أهم أغراض السجنيات: الفخر و الحماسة [(1)].

- لم يستعمل أبو فراس في سجنياته الأصوات المهموسة إلا بنسبة ضئيلة جدا ، و قد تمثلت في (الثاء و السين و القاف و الكاف و الهاء) و نسبتها لا تزيد عن: 09,39 % من مجموع أبيات السجنيات.

و الجدول التالي يبين تواتر الحروف حسب المخارج و الصفات:

الصوت (الحرف)	المخرج	الصفة
الباء	شفوي	انفجاري مجهور
اللام	غاري	جانبي مجهور
الدال	أسناني	انفجاري مهجور
الراء	غاري	تكراري مجهور
النون	أسناني	أنفي مجهور
الميم	شفوي	أنفي مجهور
العين	حلقي	رخو مجهور
الهاء	حلقي	رخو مهموس
السين	أسناني	رخو مهموس
القاف	لهوي	إنفجاري مهموس
الكاف	حنكي	انفجاري مهموس
الثاء	أسناني	رخو مهموس

التكـــــــــــرار:

التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية ذات القيمة البالغة في العمل الإبداعي، فالمبدع إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، و يرغب في نقله إلى أذهان و نفوس المخاطبين.

"و لغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها، و تعلق الشاعر بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، و ما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس و تقويته، تثير في ذاته تشوقا و استعذابا أو ضربا من الحنين و التآسي" [(2)]

[1] - النعمان القاضي: ابو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي، ص 408

[2] - هلال ماهر مهدي: جرس الألفاظ و دلالاتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافة و الإعلام، العراق: 1980، ص 239

" و التكرار وسيلة من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دورا تعبيريا واضحا في القصيدة، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر، و الحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره ، و من ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى " (1)

و للتكرار وظيفة إيحائية هامة و له صور و أشكال عديدة من البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة أو عبارة، و منها المركب الذي يمزج التكرار المعنوي بعناصر لغوية أخرى أو يكرر بيتا برمته سوى عروضه و قافيته " (2)

و بالإضافة إلى دور التكرار في إثراء المعنى في سجنيات أبي فراس، فقد كان للتكرار أيضا على المستوى الصوتي دورا بالغ الأهمية، فهو يتضامن مع المعنى، و يؤدي دوره التطريبي من جهة أخرى، إذ إن التكرار في سجنياته تميز بالتدويم، و هو تكرار النماذج الجزئية أو المركبة، يشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي و النشوة اللغوية عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري و تصبح رمزا يتكثف حوله دلالة الشعر، و يتمركز معناه، و تصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية و نقطة التفجير الشعري "(3).

و يأتي التكرار في سجنيات أبي فراس الحمداني على عدة أشكال منها:

أ- **التكرار على مستوى الحرف (الصوت).**

و يكون تكرار الحرف، حين تشترك الألفاظ في حرف واحد، سواء أكان في أول الكلمة، أم في وسطها، أم في نهايتها مم يثري المستوى الموسيقي أو الصوتي في النص الشعري، و يجعله أكثر ارتباطا بالمعنى و الدلالة عليه.

و في احدى قصائده التي يعاتب فيها سيف الدولة نلمس حضورا واضحا لحرف (الباء) الذي يعج بدلالات اللوم و العتاب يقول:

زمـــاني كله غضـــــــبُ و عتــــــبُ	و أنـــت على و الأيـــــامُ إلــــــــــبُ
و أنـــت، و أنـــت دافـــعُ كل خطـــبِ	مـــع الخطب الملــــــــــم علي خطــــــــبُ
إلى كـــم، ذا العتـــــاب و ليــــس جـــرمُ	و كـــم ذا الإعتــــــذارُ و ليس ذنـــــــبُ
فــــلا بالشــــام لذ بفـــــي شــــــربُ	و لا في الأســــــر رق علــــــي قــــلبُ
فــــلا تحمل على قلـــــب جـــــــريح	بـــه لحــــــوادث الأيــــــام نــــــــــدبُ(4)

---

1 - النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي، ص 402 - 403

2 - المرجع نفسه، ص 403

3 - صلاح فضل: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، 1981، العدد (3-4) ص 211

4 - الديوان: ص 31

بالتأمل الدقيق نلحظ أن الشاعر ركز على صوت (الباء) إذ نراه في روي~ القافية و كذلك موزعا في قاع الأبيات و قرارها، و الباء صوتٌ انفجاري، مجهور، يتميز بإطباق الشفتين عند النطق به، ثم انفجار الصوت.

إذ يحدث النطق به دويا انفجاريا، و الواقع أن توظيف الشاعر لهذا الصوت في قصيدته العتابية يأتي منسجما مع حالته النفسية التي اتسمت بالغضب و التوتر، و قد جاء عتابه في هذه القصيدة صريحا و مباشرا و من هنا فهو يعبر عن انفجار مشاعر أبي فراس تجاه سيف الدولة و لذلك يأتي استخدامه لصوت الباء متفقا مع هذا الموقف بما يحمله هذا الصوت من شدة و دوي على اعتباره حرفا انفجاريا، إذ أشاع في القصيدة لونا من الموسيقى الثائرة المتوترة، انعكاسا لكثافته في القصيدة، (غضب)، (عتب)، (إلب)، (خطب)، (العقاب)، (ذنب) (شرب)، (قلب)، (ندب).

كما يلب الشاعر إلى تكرار كلمة (أنت)، و (خطب) ثلاث مرات في البيت ذاته يقول:

و أنـــت، و أنـــت دافــــــعُ كل خطــبِ ... مــع الخطب الملــــــم علي خطـــــــــبُ[1]

و هذا التأكيد على الشخص المعاتب، و لتبيان أن الخطوب لا يمكن إزالتها إلا بك (سيف لدولة)

و من سجنيات أبي فراس التي كان للأصوات فيها دور بارز في إثراء الموسيقى و الصوت و دعم المعنى قصيدته التي يقول فيها:

لمن جاهـــــــد الحســـــاد أجر مجاهد ... و أعجـــز ما حاولــــتُ إرضاءُ حاســــــدِ

و لـــم أر مثلــــي اليوم أكثـــر حاســـداَ ... كأن قلـــوب النــــــاس لي قلب واحـــــــد

ألـــم يرى هذا النــــــــاسُ غيري فاضـــلا؟ ... و لـــم يظفـــــر الحســــــــاد قبلي بماجـــــد؟

أرى الغــــــل من تحت النفـــــاق و أجتنـــي ... من العســـل المــــاذي ســـــــم الأســــاود[2]

في السجنيات يتجلى حزن الشاعر و مرارته، بسبب حسد من حوله، و حقدهم عليه و محاولة الكيد له و ينعكس أساه هذا على الأحرف و الكلمات، فيعزف من خلالها و على أوتارها أنشودة الحزن و المرارة، و يبدو هذا التكرار واضحا في روي القافية من جهة، و في قاع البيت و قراره من جهة أخرى و هنا يساهم تكرار الأصوات بما تحمله من صفات مجهورة، و مهموسة و صفيرية في إثراء معنى القصيدة و توطيده، و أول ما يلفتنا هو روي القافية الذي اعتمده الشاعر في هذه القصيدة و هو (الدال)، فإضافة إلى تكراره بحكم كونه رويا للقافية جاء تكراره أيضا في قاع الأبيات بإيقاع منتظم و متناسق، و هو اعتباره صوتا شديدا كان يضفي على القصيدة موسيقى صاخبة، عكست غضب الشاعر بسبب موقف الحاسدين و الحاقدين، و اذ نراه يتكرر كثيرا في الأبيات (جاهد)، (حاسد)، (حساد)، (واحد)، (الدهر)، (ماجد)، (أساود).

---

[1] - نفسه، ص 31

[2] - الديوان: ص 87

و يتآزر حرف (الراء) مع (الدال) في الإيحاء بالجو ذاته من الغضب، على اعتباره صوتا تكراريا يضفي جوا من القلق و التوتر بسبب طبيعته التكرارية، (إرضاء)، (أز)، (أكثر)، (الدهر)، (يظفر)، (اصبر).

و لصوت حرف (السين) أيضا حضور ملموس في هذه القصيدة، إذ يوحي بطبيعته الصفيرية بإحساس الشاعر بالتيقظ و الحذر إزاء موقف الحاسد منه (الحساد)، (حاسد)، (الناس)، (العسل)، (سم)، (الأساود)...

ب- تكرار حرف المـــــد:

و من السجنيات التي لعبت حروف المد دورا هاما في تشكيل المستوى الموسيقي و الصوتي و بيان المعاني التي يعبر عنها، لاميته المشهورة (مصابي جليل) التي يقول فيها:

مصابـــي جليــــــل و العــزاء جميل	و ظنـــي بـــــأن الله ســــــــوف يديـــــل
جـــراح، تحـــــاماها الأســـاة مخوفـــة	و سقمـــــــان: بـــاد منهـــــى، و دخيـــل
و اســـد قاسيـــة و ليـــل نجومــــــــه	أرى كـــلف شيء، غيـــر هـــن، يـــزول
تطـــول بي الساعـــــات، و هي قصيرة	و في كـــل دهــــــــر لا يســـرك طــــول
تناسانـــي الأصحـــــاب إلا عصيبـــــــة	ستلحـــق، بالأخـــرى غـــدا، و تحـــــول
أقلـــب طرفـــي لا أرى غير صاحـــب	يميــــــل مع النعمـــــاء حيث تميــــــل[1]

القصيدة تعج بدلالات الشكوى و الأسى، وهنا تشرك أصوات المد (الواو) و (الياء) و (الألف) لتعزف معزوفة الألم و الحزن التي قصد الشاعر أن يبثها من خلال تلك القصيدة، إذ تتضامن تلك الأصوات في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة وتبين كذالك مظاهر الألم و الشكوى التي أصابت الشاعر.

فنلاحظ صوت (الياء) يتكرر بشكل لافت (جليل) (جميل) (بديل) (دخيل) (اقاسيه) (فطيرة) (تميل) وكذالك نرى صوت (الواو) الذي يتردد بشكل ملحوظ أيضا: (مخوفة)، (نجومه)، (يزول)، (تطول)، (طول) (تحول). أمــــــا الألف فلها النصيب الأكبر في هذه المعزوفة و اللافت للانتباه، أن صوت المد (الألف) كان هو الأكثر تكرارا و دورانا في سجنيات الشاعر، إذ يبدو أنه الصوت الأقدر على التعبير على مشاعر الألم و الحزن و تصويرها من خلال موسيقاها الممتدة و التي تفسح للضغط النفسي أن يتسرب، و يتسلل، و يتراح من خلال امتداداتها العميقة.

و لا يزال أبو فراس مع حزنه و ألمه العميقين، فيعبر في إحدى سجنياته عن الشجن الذي لازم قلبه، و كان سببه بعد أمه، و موتها و هو في الأسر:

---

[1] - نفسه، ص 232

أيـــا أماه، كم هـــــم طويـــــــل مضـــر بك لم يكـــن منـــــــه نظيـــــــره

أيـــــــا أماه، كم ســر مصـــون بقلبـــك، مات ليـــس له ظهـــــــور

أيـــا أماه، كم بشـــــرى بقربـــــــــي أتتك، و دونهـــا الأجـــــل القصيـــــــر

إلى مـــن أشتكـــــي؟ و لمن أناجـــــي إذا ضاقـــــت بما فيهـــا الصــــــدور[1]

و نرى أن الشاعر قد ناوب في هذه القصيدة بين الياء و الواو و هي أحرف مد قبل الروي في حين أن مطالع الأبيات يميزها ألف المد و في ذلك تناسب للإيصال و التبليغ. و ينتقل الشاعر في سجنياته من الشكوى و الألم محاولا بث كل مظاهر الحزن و الأسى و الحنين و الأنين، إلى دوي الحماسة و الفخر و الاعتزاز بالنفس و النسب يقول من رائيته المشهورة:

و نحـــن أناس لا توســط عيننـــــــا لنـــا الصدر دون العاليـــن أو القبـــــر

تهـــون علينـــــا في المعـــالي نفوسنا و من خطب الحسنـــــاء لم يغلهـــا المهـــر

أعـــزيني الدنيـــــا و أعلـــى ذوي العلا و أكرم من فـــــوق التراب، و لا فخـــــر[2]

نلاحــــــظ أن ضميـــــــــر الجماعــــــة في هذه الأبيات يدوي بالحماسة، و يعلن عن علو المكانة و سموها، و نحو ذلك: عندنا - علينا - لنا نفوسنا، و من السجنيات كذلك التي تزخر بتوظيف حرف المد، تلك القصيدة البائية التي ناسبت فيها أحرف المد مشاعر نفسه المنبسطة، الشاكية، المعاتبة. و لعل وفرة استعمالها في النص تعود الى خصائصها الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي، فتشد الانتباه إلى ما في النص من معان توجب النظر، يقول فيها:

بني عمناما يضيع السيف في الوغى إذا فل منه مضرب و ذباب؟

بني عمنا لا تنكروا الحق إننـــــــا شداد غير الهوان صـــلاب

بني عمنا نحن السواعـــد والضبى و يوشك يوما أن يكون ضراب[3]

فالحركات الطوال (أحرف المد) تناسب حالتي التشكي، و العتاب اللتين لم تفارقا الشاعر في كثير من الحالات.

و يبقى الشاعر مع الآلام و الحسرة و التأسي، فيوظف، بل يكثر من أحرف المد في إحدى سجنياته و هي رائيته المشهورة "أراك عصي الدمع"، فيقول فيها:

و لكن إذا حم القضاء على امرئ فليس له بر يقيه ولا بـــــحر

[1] - الديوان: ص 163

[2] - نفسه، ص 161

[3] - الديوان: ص 26

و قال أصيحابي :الفرار أو الردى فقلت هما أمران أحلاهما مر
و لكني أمضي لمالا يعيبني و حسبك من أمرين خيرهما الأسر[1]

و الأبيات مفعمة بمعاني الأسى و الحسرة اللتين لم تفارقا الشاعر في أسره، و الحركات الطوال دلالة على ذلك .

اتضح مما سبق، أن تكرار الحرف (الصوت) بشتى أنواعه ارتبطت به في غالب الأحيان دلالات كثيرة ساهمت في إبراز المدلول العام للبيت، أو القصيدة و إذا كان الأمر كذلك فإن تكرار الكلمة في الجملة أو في البيت أو في القصيدة أو النصوص الشعرية المتعددة لابد أن يكون له قيمة كبيرة و عظيمة.

جـــ - التكرار على مستوى الكلمة :

و في سجنيات أبي فراس، شكل تكرار الكلمة حضورا مميزا و قد وظفها الشاعر للتعبير عن انفعالاته و مشاعره، مم أثرى المستوى الشعوري لقصائده، ففي مواجهته للدمستق في قصيدته التي مطلعها:

أتزعم يا ضخم اللغاديد أننا ونحن أسود الحرب أننا لا نعرف الحرب؟[2]

نراه يوظف التكرار ليؤدي وظيفة التهديد و المواجهة العنيفة من خلال تكراره لكلمة (ويلك) يقول:

فويلك، من للحرب إن لم نكن لها؟ ومن ذا الذي يمسي ويضحي لها تربا؟[3]

ثم يعود إلى التهديد مكررا (ويلك) في بيتين متتاليين:

وويلك من أيدي أخاك "بمرعش" و جلل ضربا وجه واليك الغضبا؟
وويلك من خلى ابن أختك موثقا و خلاك بالقان تبتدر الشعبا؟[4]

و في القصيدة ذاتها يلجأ إلى التكرار في صورة تدويم متراكب، معتمدا في خمسة أبيات متتالية من بداية كل شطر، يقول:

فسل بردسا عنا أخاك و صهره و سل آل (برداليس) أعظمكم خطبا
و سل قرقوسا و الشميشق صهره و سل سبطه البطريق أثبتكم قلبا [5]

و بالإضافة إلى دور التكرار في ترسيخ المعنى و تأكيده، و رفع مستوى الشعور للقصيدة، فقد لعب دورا هاما في نسج خيوط موسيقى القصيدة، إذ أشاع فيها لونا من الاستعلاء و الشجاعة المقرونة بالمواجهة و التحدي .

و في دائرة تكرار الكلمة، نراه يوظف تكرار كلمة(الأسر) و ما في معناها بهدف إبراز المعاناة و الأحزان من ذلك قول الشاعر في أول قصيدته قالها في الأسر:

---

[1] - نفسه، ص 160
[2] - نفسه، ص 42
[3] - نفسه، ص 42
[4] - نفسه، ص 42
[5] - نفسه، ص 43

و ما الأسر مم ضقت ذرعا بحمله   و ما الخطب مم أن أقول له: قد[1]

و قوله في قصيدة: "أراك عصي الدمع"

وقال أصيحابي الفرار أو الردى   فقلت : هما أمران أحلاهما مر

و لكني أمضي إلى ما لا يعيبني   و حسبك من أمرين خيرهما الأسر

و قوله فيها أيضا:

و هل يتجافى عني الموت ساعة   إذا ما تجافى عني الأسر و الضر[2]

و تتكرر الكلمة - الأسر- كذلك في أبيات على غير ترتيب:

جراح و أسر و اشتياق و غربة   أحمل إني بعدها لحمول

و ما نال مني الأسر ما تريانه   و لكنني دامي الجراح عليل

و أسر أقاسيه، و ليل نجومه   أرى كل شيء غير هن يزول[3]

في هذه الأبيات تتضافر أساليب التكرار في التعبير عن المعنى الذي أراده الشاعر و ترسيخه، و هو الأمعان في الأحزان و الأشجان التي عاناها و اكتوى بنارها، فهو يقاسي كل أنواع الهموم و على الأخص طول الليالي.

و يؤدي التكرار هنا دوره ببراعة في التعبير عن موقف الشاعر تجاه الحديث، و هو موقف حزين أليم " فالتكرار يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، و هو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما"[4].

و يوظف أبو فراس (تكرار) الكلمة في بيان حزنه العميق، إذ يكرر لفظة "آلام" مسبوقة بحرف النداء في أكثر من قصيدة، يقول:

فيا أمتا لا تعدمي الصبر، إنه   إلى الخير و النجح القريب، رسول

و يا أمتا لا تخطئ إلا الأجر، انه   على قدر الصبر الجميل، جزيل[5]

و كان للفضة (الحسد) حضور كبير في سجنيات الشاعر، و ذلك إنعكاسا لتجاربه مع الحاقدين، و محنته في الأسر لتي كشفت له حقائق الناس من حوله فنراه يقول مكررا لفظة الحسد على اختلاف تقاليبها:

---

[1] - الديوان: ص 82
[2] - نفسه، ص 160
[3] - نفسه، ص 232
[4] -نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، طبعة منشورات مكتبة النهضة، ص 242 - 243
[5] - الديوان: ص 233

لمن جاهد الحساد أجر المجاهدين و أعجز ما حاولت إرضاء حاسد

و لم أرى مثلي ليوم أكثر حساسدا كأن قلوب الناس لي قلب واحد

ألم يرى هذا الناس غيري فاضلا و لم يظفر الحساد قبلي بماجد؟[1]

و يقول أيضا مكررا لفظة (الحرب) على مختلف صورها :

أتزعم يا ضخم اللغاديد، أننا و نحن أسود الحرب لا نعرف الحربا؟

فويلك من للحرب إن لم نكن لها و من ذا الذي يمسي و يضحي لها تربا؟

و قوله من القصيدة نفسها:

أتوعدنا بالحرب حتى كأننا وإياك لم يعصب بها قلبنا عصبا؟

لقدجمعتناالحرب من قبل هذه فكناها أسدا و كنت بها كلبا[2]

وقوله أيضا في قصيدة أخرى في سجنياته:

وقلب يقر الحرب ،وهو محارب وعزم يقيم الجسم،وهو مسافر [3]

و من شواهد تكرار الكلمة أيضا قوله:

وزندي، وهو زندك ليس يكبو وناري، و هي نارك، ليس تخبو

وفرعي، فرعك الزاكي المغلى و أصلـــي أصلك السامي وحسب[4]

- تكرار أصوات مجتمعة :

أ – التجنيس أو المجانسة : [5]

توسع العرب كثيرا في دراسة الجناس، و أولوه من العناية و الاهتمام الشيء الكثير. غير أن هذا النوع من البلاغة تشهد خلافات كثيرة دارت حول مصطلحه و حده و أنواعه التي يندرج في صلبه.

يعد الجناس مظهرا من مظاهر التماثل الصوتي، و هو يشكل البنية الإيقاعية في الشعر، إذ يمثل لونا من ألوان التكرار على نحو من الأنحاء تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما، و قد يصل التطابق التكراري بين اللفظتين حد الكمال في اللفظ و الوزن و الحركة ، فيسمى التجنيس الناقص [6]

ونحن أمام هذه الخلافات التي ذكرناها سلفا لا يعنينا التبسط في مختلف أوجهها، و البحث عن مواطن الوفاق و الخلاف، و بالأخص في عمل تطبيقي كهذا، لا يسمح بالتوسع و بسط الآراء وعليه، فإن عملنا هذا يتنزل في إطارين[1].

---

[1] - نفسه، ص 87

[2] - نفسه، ص 42

[3] - نفسه، ص 104

[4] - نفسه، ص 31

[5] - أنظر ابن المعتز، البديع، ص25-35: وقدامة نقد الشعر، ص163وما بعدها و أبا هلال العسكري الصناعتين، ص 353

7 – د. عبد المطلب محمد، جدلية الإفراد و التركيب في النقد العربي القديم، الشركة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1 1995 ص146

وعلى مستوى السجنيات و بالتأمل الدقيق، أن أبا فراس كغيره من الشعراء قديما وحديثا، قد وردت جناساته الناقصة (غير التامة) أكثر بكثير من جناساته التامة، هذه الأخيرة التي كانت شبه نادرة، وفيها علي سبيلا التمثيل:

و ما أدعى ما يعلم الله غيره   رحاب علي للعفاة رحاب[2]

فالشطر الثاني يتضمن لفظتين متجانسين شكليا (ولكنهما مختلفان دلاليا ف"رحاب" الأولى بمعنى الساحات، و أما "رحاب" الثانية فهي صفة بمعنى الواسعة.

و مما يمكن أن نعده نوعا من هذا الجناس، مع اختلاف بسيط في الحركة قوله يصف الحبيب معاتبا و مفتخرا:

فلما استمر الحـــــب في غلوانــــــــه   رعيت مع المضياعــة الحب ما رعى [3]

فالجناس واقع بين لفظه " الحب " بمعنى الحبيب أو المحبوب، و "الحب" بمعنى المحبة أو العلاقة أما فيما يخص الجناس الناقص، في سجنيات أبي فراس فهو كثير كما ذكرنا سابقا. و هو موزع على مستوى شطرين من حيث التباعد و التقارب بين اللفظين المتجانسين.

و من أمثلته، قول أبي فراس بائيته المطولة، يذكر سيف الدولة:

ولا سابق مما تخيلت سابقا   ولا صاحب مما تخيرت صاحب[4]

فاللفظتان: " تخيلت و تخيرت" متجانستان، وقعت الأولى في صدر البيت و الثانية في عجزه، وقدسا على ذلك على تحقيق الأثر الإيقاعي للبيت.

و من هذا النوع كذلك قول أبي فراس:

و زندي، وهو زندك، ليس يكبو   وناري، وهي نارك، ليس تخبو[5]

فالجناس الناقص بين الفعلين " يكبو و تخبو"، و هما متقاربان في اللفظ و بسبب تقاربهما في اللفظ تقاربهما أيضا في الدلالة.

وقد يتقارب اللفظان المتجانسان، كأن يقعا مثلا في شطر واحد متجاورين ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

و يا أمتا لا تحبطي الأجر إنه   على قدر الصبر الجميل جزيل [6]

وهنا تجانست اللفظتان " الجميل و جزيل"وهما لفظتان متجاوبتان تماما.

---

[1] - صنفنا أنواع الجناس في إطارين كبيرين: أفردنا الإطار الأول للجناس التام، وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في الشروط الأربعة (الأصوات، وشكلها، وعددها، وترتيبها) و أفردنا الإطار الثاني للجناس غير التام (الناقص)، وهو ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في شرط من الشروط الأربعة.

[2] - الديوان: ص26.

[3] - نفسه، ص 183

[4] - نفسه: ص 37

[5] - نفسه: ص 31

[6] - الديوان: ص 233

في آخر الشطر الثاني، مما أدى إلى دعم المستوى الإيقاعي و تقويته. ومن الأمثلة الأخرى، قول أبي فراس مخاطب أخاه أبا الهيجاء:

و أنت أخ تصفو و نصفو و إنما الـــ   أقارب في هذا الزمان عقارب[1]

و الجناس الناقص في هذا الشاهد بين كلمتي "أقارب و عقارب"، لكن ما هو ملاحظ أن اللفظين شبه متجاورتين إذ فصل بينهما فاصل و هو شبه الجملة (في هذا الزمان).

من خلال ما سبق، يتضح أن الجناس مظهر من مظاهر التكرار الجلية، و هو نظام صوتي دلالي، ووسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوة التأثير و الإيحاء و سرعة النفاذ إلى الأذن وهو أيضا إحدى صور شعرية السجنيات.

ب - رد العجز على الصدر :

و في دائرة التكرار، تلفتنا في سجنيات أبي فراس ظاهرة ألح عليها وهي (رد العجز على الصدر)، وهي "أن تتكرر كلمة من الشطر الأول في الشطر الثاني".[2]

ويرى إبراهيم سلامة أن رد العجز على الصدر نابع من ذوق الإنسان العربي، و يرجع الحسن فيه إلى نوع الدلالة التي تهدف إلى التقرير و التدليل و البيان و إلى ما فيه من زيادة المعنى و الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع اللفظ الثاني، و هو رابط من روابط التذكر. "[3]

و يسمى كذلك بالترديد، " و ربما كان لتسمية الترديد دلالة صوتية لأن اللفظة التي ذكرت في الشطر الأول ما يكاد تردد صداها ينداح حتى يتردد مرة أخرى في الشطر الثاني و من شأن هذا الترديد أن يهب النص جمالا موسيقيا، وهو أشبه بوثاق رقيق، أو نغمة موحدة تربط بين شطري البيت بحيث يصبح عجزه و صدره كلا لا ينفصل و نغما واحد متصلا " [4]

ومن أمثلة رد العجز على الصدر، في السجنيات، قول أبو فراس وقد أصابه الجزع و هو في الأسر:

وكم من حزين مثل حزني وواليه   ولكنني وحدي الحزي المراقب [5]

وقوله في القصيدة نفسها:

ألا ليتني حملت همي و همه   و أن أخي ناء عن الهم عازب [6]

---

[1] - نفسه: ص

[2] - : انظر أحمد الهاشمي جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ص 407-408 .

[3] - : انظر، بلاغة أريسطو بين العرب و اليونان ، د/ إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة ، ط2، 1952، ص 122

[4] - النعمان القاضي: أبو فراس الموقف و التشكيل الجمالي ص

[5] - الديوان: ص 39

[6] - نفسه، ص38

و في بعض الأحيان، كانت تتفق الكلمة الأخيرة من الشطر الأول مع الكلمة الأخيرة من الشطر الثاني يقول:

و أنت، أنت دافع كل خطب مع الخطب الملم علي الخطب [1]

ويقول أيضا:

و لست أرى إلا عدوا محاربا و آخر خير منه عندي المحارب [2]

ويقول مستخدما الأسلوب ذاته:

بنفسي و إن لم أرض نفسي لراكب يسائل عني كلما لاح راكب [3]

و أحسن ألوان الترديد ما وافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه، و نرى هذا الأسلوب من الترديد يتكرر في إحدى سجنياته، يقول:

ومن مذهبي حب الديار لأهلها و للناس فيه يعشقون مذاهب [4]

و له في مثل ذلك من أبيات بناها على الترديد:

ينافسني فيك الزمان و أهلـــــــه وكل زمان لي عليك منافس
شربتك من دهري بذي الناس كلهم فلا أنا مبخوس ولا الدهر باخس
و ملكتك النفس النفيســـــة طائعا وتبذل للمولى النفوس النفائس

و الملاحظة على هذه الأبيات تكرار الشاعر للكلمات في كل بيت، فالبيت الأول مثلا استعمل الفعل " ينافسني " ثم كررها في آخر البيت بصيغة اسم الفاعل"منافس" كذلك كرر في الشطر الثاني من البيت الثاني كلمة " مبخوس" التي هي اسم مفعول بلفظة " باخس" وهي اسم فاعل. ويكثر الشاعر في البيت الثالث من التكرار، فيوظف أربع صيغ لكلمة واحدة و هي على التوالي: " النفس"، "النفيسة"، "النفوس" و "النفائس".

ومن مظاهر التكرار كذلك التي ألفيناها في السجنيات ما يعتمد على تكرار لفظتين لمعنيين متقابلين و يسمى ب"التقابل": ومن أمثلة ذلك قول أبي فراس:

وكم من خليل حين جانبت زاهدا إلـــى غيره ،عاودتـــــه غيـــر زاهد [5]
أيا جاهدا في نيل ما نلت من علا رويدك إني نلتـــها غير جاهــــــــــد [6]
ويا ساهد العينين فيم يريبنـــــــــي ألا إن طرفي في الأذى،غير ســـــاهد

التقابل في الأبيات واضح، جلي، ففي البيت الأول جاء بين لفظي: (زاهد = غير زاهد) و البيت الثاني بين (أيا جاهدا= غير جاهد)، أما في الأخير فقد وقع بين كلمتي (يا ساهد = غير ساهد).

---

[1] - نفسه، ص
[2] - نفسه، ص 36
[3] - نفسه، ص 38
[4] - نفسه، ص 35
[5] - الديوان: ص 87
[6] - نفسه، ص 88

و الجدير بالملاحظة على هذه التقابلات أن الشاعر قد جاء في الأشطر الأولى بالكلمات المثبتة وجاء بما يقابلها في الأعجاز بالكلمات المنفية و استعمل في ذلك لفظة (غير).

ومن الشواهد التي تدل على ذلك – التقابل – ما قابله الشاعر حينما أعزى سيف الدولة في وفاة أخته:

أبكي بدمع له من حسرتي مدد   و أستريح إلى صبر بلا مدد[1]

و التقابل هنا بين (مدد و بلا مدد). فالمدد دلالة على شدة الحزن، و بلا مدد دلالة على أن الشاعر يحاول أن يقنع نفسه بالصبر، لكن لا جدوى من ذلك، لأن الصبر غير مقطوع فهو دائم.

- التكرار التدويمي:

ذكرنا فيما سبق أن التكرار في سجنيات أبي فراس قد تميز بالتدويم، حيث كان التدويم بالنداء من أهم المظاهر التكرارية التي شاعت في سجنياته، ويلعب النداء دورا حاسما في بناء قصائد أبي فراس، إذ يستهل به الشاعر افتتاحيات القصائد و مقاطعها في لون من التدويم المتراوح، كما هو الحال في قصيدته التي بعثها معاتبا سيف الدولة عندما علم أن والدته قد اعتلت حسرة عليه، فهو يفتتح قصيدته بنداء التحسر و التفجع، يقول:

ياحسرة ما أكاد أحملهـــا   آخــــرها مزعج و أولهـــــــــــا[2].

ثم يتكرر النداء بعد أربعة أبيات، إذ يطالعنا صوت الوالدة الوالهة في مجموعة من النداءات الملحة، يقول:

يا من رأى لي بحصن خرشنة   أسد شرى في القيود أرجلها

يا من رأى لي الدروب شامخة   دون لقاء الحبيب أطولـــــا

يا من رأى لي القيود موثقـــة   على حبيب الفؤاد أثقلهـــــا[3]

و مباشرة، ودون فاصل، يأتي صوت أبي فراس مستجيبا لوالدته في مجموعة من النداءات التدويمية اللاهثة يقول:

يا أيها الراكبان، هل لكما   في حمل نجوى يخف محملها

قولا لها، إن وعت مقالكما   وإن ذكري لهـــا ليذهلهـــــا

يا أمتا، هذه منـــــازلنا   نـــــتركها تـــــارة، ونترلها

يا أمتا، هذه مــــــواردنا   نعلها تـــارة، و ننهلــــــــــها[4]

و عندما ينتقل أبو فراس إلى خطاب سيف الدولة فإنه يختار النداء أيضا وسيلة لذلك، يقول:

يا سيدا، ما تعد مكـــرمــــة   إلا فــــــي راحـــتيه أكمــــــلها[5]

---

1 - نفسه، ص 76

2 - الديوان: ص 241

3 - نفسه، ص 241

4 - نفسه، ص 242

5- نفسه، ص 242

ثم يعود إلى النداء التدويمي من جديد بعد ثلاثة عشر بيتا مخاطبا سيف الدولة:

يا واســـــــــع الدار كيف توسعها و نحن في صـــــــــــــخرة نزلزلها

يا ناعم الــــثوب كيـــــــف تبدله ثيابنا الصوف ما نبدلـــــــــــــها

يا راكب الخيل لو بصـــــرت بنا نحمـــل أقيـــــادنا و ننقلـــــــها[1]

و كما افتتح الشاعر القصيدة بنداء اختتمها كذلك به مخاطبا سيف الدولة في المقطع الأخير منها:

يا منفق المـــال لا يريد بـــــــــــــه إلا المعـــــــــــــالي التي يؤثلـــــــــــها

أصبحت تشري مكارما فضـــــــــلا فداؤنا قد علمــــــــــــت أفضلـــها

لا يقبل الله قبـــل فـــــرضك ذا نافلـــــــة عنــــــــــده تنفلـــــــــــها [2]

و هنا يعتمد الشاعر النداء مفتاحا للقصيدة، و يوظف التكرار بما يحمله من طاقات تعبيرية لخدمته، إذ ينداح النداء التدويمي مشكلا هيكل القصيدة العام من حيث الافتتاحية و المفاصل و الخاتمة، و تكاثف النداء في هذه القصيدة من خلال التكرار التدويمي ما هو إلا انعكاس لكثافة الألم الذي يعتمل في صدر الشاعر و الذي يطغى على كل مشاعره، وظف الشاعر التكرار للتعبير عنه. و ذلك التكثيف للنداء لون القصيدة بلون حزين لمسناه من خلال الدلالة التي شكلها تكرار النداء. فجاءت مثقلة بالآهات عميقة المعنى انعكاسا لما يوحي به التكرار من معاني التأكيد و التعميق للفكرة، كما ينعكس تركيز النداء التدويمي أيضا على المستوى الصوتي للقصيدة إذ سيطرت البنية الصوتية الموسيقية على جميع مستويات القصيدة و تلك الموسيقى الحزينة التي أشاعها أيضا إلى جانب تكرار النداء وجود المد (الألف) في أداة النداء و في كلمات القصيدة الأخرى على مستوى روي القافية و القرار، مما أضفى على القصيدة نوعا من الحزن و الانكسار شاع في موسيقاها إذ " إن مد الصوت كتنفس الصعداء، و هذه المدود الكثيرة المتنوعة و المصاحبة للنص إلى منتهاه، إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه، إنها موسيقى شجون تخللت موسيقى العروض، إنها أنفاسه داخل كلماته تهب الأبيات حياة و صدقا"[3].

و قد يعتمد التدويم لدى أبي فراس على تكرار الأدوات بإيقاع منتظم كأدوات الاستفهام و النفي فكثيرا ما كان أبو فراس يلجأ إلى أدوات استفهام بشكل تدويمي متراكب موظفا التكرار للتعبير عن انفعالاته و ما يجيش في نفسه إذ يبدو التكرار بما يحمله من طاقات تعبيرية ذا علاقة وثيقة بنفسية الشاعر و من هنا يأتي دوره في إثراء المستوى الشعوري للشعر.

و من خلال تكرار أدوات الاستفهام يخاطب أبو فراس الدمستق:

فويلك من للحرب إن لم نكن لها ومن ذا الذي يمسي ويضحي لها تربا

[1] - الديوان: ص 243

[2] -نفسه، ص 244

[3] - السيد عز الدين علي: التكرير بين المثير و التأثير طبعة دار الطباعة المحمدية، ط 1، 1978، ص 67

و من ذا يلف الجيش من جنباته؟ و من ذا يقود الشم أو يصـــدم القـــلب

و ويلك من أردى أخاك بمرعش و جلل ضــــــربا وجـــه والـــدك العضبا

و ويلك من خلا ابن أختك موثقا و خلاك باللـــقان تبــــتدر الشـــــــــعبا[1]

و الواقع أننا نلمس هنا نوعين من أنواع التكرار، فقد كرر أبو فراس كلمة (ويلك) ثلاث مرات خلال أربعة أبيات متتالية، و في البيتين الأوليين كرر أداة الاستفهام (من) في كل بيت في بداية كل شطر، و هذا ما يسمى بالتكرار التدويمي المتراكب، بينما كررها في البيتين التاليين في كل بيت مرة.

وهكذا فان تكرار كلمة التهديد (ويلك) وأداة الاستفهام (من) بهذا الإيقاع المنتظم يشيع في القصيدة جوا من التحدي، واثبات الذات، يوحي به تزاحم أدوات الاستفهام وانتظامها مما يتناسب و جو الحرب والتحدي والانفعال.

وفي مرثيته يوظف تكرار الاستفهام للتعبير عن لوعته وتفجعه إذ يقول:

يا من أتته المنايا غير حـــافلة أين العبيد وأين الخيل والخول؟

أين الليوث التي حوليك رابضة أين الصنائع؟أين الأهل؟ مافعلوا؟

أين السيوف التي يحميك أقطعها؟ أين السوابق؟أين البيض و الأسل؟[2]

مما هو ملاحظ في الأبيات السابقة كثافة استخدام الشاعر لأداة الاستفهام (أين) إذ ذكرها في البيت الأول كما ذكرها في البيت الثاني والثالث (ثلاث مرات) في كل بيت ويأتي في التكرار هنا منسجما مع نفسية الشاعر ومتوافقا معها،ومع فجيعته ولوعته يتكثف تكرار الأداة (أين) لتدل عن ضآلة الأشياء التي تساءل عنها، وغيابها وعجزها عن حماية الفقيد، "وإذا شاع التكرير في غرض خطابي لتقرير المعاني وتوكيد الصفات، ولاستنفاذ طاقة الانفعال في متكآت الاستثارة فإن الرثاء بالتكرير أجدر لأن شدة الوجد فيه أوفر، ولهذا قل أن نقرأ رثاء لا تظهر فيه خصيصة التكرار.[3]وكان لتكرار أدوات النفي دور في سجنياته أيضا، واللافت في تكراره للنفي أنه غالبا ما كان الموضوع الذي يوظف تكرار النفي للتعبير عنه هو الفخر، إذ نجده يقول في إحدى سجنياته:

أنا الجار،لا زادي بطيء عليهم ولا دون مالي للحوادث باب[4]

ولا أطلب العوراء منهم أصيبها ولا عورتي للطالبين تصاب[5]

ويقول في قصيدة أخرى:

ولا أنا من كل المطاعم، طاعم ولا أنا من كل المشارب شارب

[1] - الديوان: ص 42
[2] - الديوان: ص205
[3] - السيد عز الدين علي: التكرير بين المثير و التأثير، ص188
[4] - الديوان: ص 25
4- نفسه، ص26
5- نفسه، ص 28

ولا أنا راض إن كثرت مكاسبي   إذا لم تكن بالعز تلك المكاسب

ولا السيد القمقام عندي بســـيد   إذا استنزلته عن علاه الرغائب.

والواقع أن تكرارا النفي بهذه الصورة التدويمية المتراكبة التي ترتقي إلى حد التقسيم يشيع في القصيدة لونا من الثقة والعزة والأنفة، توحي بها الموسيقى الناشئة عن التكرار المنتظم لأدوات النفي مما ينسجم مع موضوع الفخر.

- التقسيم الصوتي :

و في سجنياته، يظهر التقسيم عنصرا موسيقيا ينتج عنه التكرار و هو :"يفيد سهولة الترجيع و التنغيم و يجعل البيت أو الشطر الشعري ينقسم إلى وحدات وزنية يستمتع المتلقي بتكرارها و تتابعها "[1]

يقول موظفا التقسيم في خطاب سيف الدولة:

و أنت الكريم، و أنت الحليم   و أنت العطوف و أنت الحدب[2]

و يقول أيضا مخاطبا إياه، متكئا على التقسيم الصوتي:

أنت سماء و نحن أنجمها   أنت بلاد ونحن أجبلها [3]

أنت سحاب و نحن وابله   أنت يمين، و نحن أنملها[4]

و يلفتنا التشكيل الهندسي الدقيق الذي شكل به الشاعر الأبيات، إذ قسم كل شطر إلى كلمات متساوية في الوزن و الإيقاع فجاءت موسيقى الأبيات منتظمة متوازية.

و مما قال أيضا في هذا الصدد:

و كيف ينال المجد، و الجسم وادع   و كيف يجاز الحمد و الوفر وافر[5]

موظفا التقسيم الصوتي يقول مخاطبا الحمامة و هو في الأسر:

أيضحك مأسور، و تبكي طليقة   و يسكت محزون، و يندب سال[6]

و من ذلك قوله يخاطب سيف الدولة:

تلك المودات كيف تهملها   تلك المواعيد كيف تغفلها؟[7]

و من الملاحظ أن الشاعر في هذه الأبيات، كان يراوح بين الصفة المشبهة (الكريم، الحليم) و صيغة المبالغة (العطوف) و اسم الفاعل (وادع، وافر) و اسم المفعول (مأسور، محزون).

1- غنيم ، كمال أحمد : عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر ، ص 302

2- الديوان:ص 28

3 - نفسه، ص 242

4 - نفسه، ص 243

5- نفسه، ص 108

6 - نفسه، ص 238

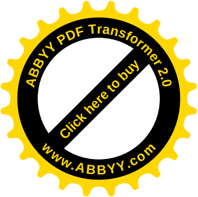
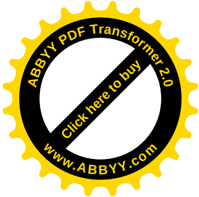
7-الديوان: ص 243

مما سبق نستنتج أن المستوى الصوتي في السجنيات عموما ليس عنصرا مباشرا و لا هيكلا ثابتا فهو خط حركي يحمل أعباء المعنى و الإيقاع، و ينفذ إلى ما وراء الخصائص الواعية للتفكير و الشعور، و يعبر من خلال تنوعه عن أهداف و معاني و دلالات من جهة و التأثير في المتلقي من جهة أخرى. و على سبيل التمثيل لا الحصر نضرب مثلا حرف "الباء" في السجنيات حيث جعله أبو فراس مضموما في أغلب الأحيان، مم أضفى على القصائد طابع القدم و الأصالة، و لأنه إذا علمنا أن الباء يقرب من الشفتين قلنا "إن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويا "[1]، فقافية السجنيات عموما جاءت "عذبة الحرف سلسة المخرج"[2] .

و مما نلاحظه كذلك ارتباط الصوت بالمعنى في السجنيات أدى إلى ارتباط بين الدوال و المدلولات أي بين الأصوات أثناء تركيبها و المعاني.

[1] - د الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 45

[2] - قدامة و نقد الشعر، ص 86

الفصل الثاني: المستوى الصرفي

تمهيـــد:

إن دراسة المستوى الصّرفي في لسجينات أبي فراس الحمداني تستوقفنا قبل ذلك عنـــد مصـــطلح (علـــم الصرف) أو (علم التصريف) على اختلاف التسمية بين الدارسين لهذا المصطلح.

فالأجدر لنا أن نذكر بعض **آراء علماء العربية** في هذا الميدان، فحينما نعود إلى كتب التراث نجد تعريفات مختلفة للمصطلح. **فهذا** "ابن جني" يقول: « التصريف هو أن تجيء إلى الكلمة الواحدة فتصرفها على وجوه شتى ».[1]
بينما يعرفه ابن عصفور بقوله: « هو معرفة ذوات الكلم في أنفسها من غير تركيب»[2].

ونجد في شرح ابن عقيل: " التعريف عبارة عن علم يبحث فيه عن أحكام بنية الكلمـــة العربيـــة، ومـــا لحروفها من أصالة وزيادة أو صحة وإعلال، وشبه ذلك ولا يتعلق إلا بالأسماء المتمكنة والأفعال، فأما الحـــروف وشبهها فلا تعلُقَ لعلم التعريف بها"[3].

ومن خلال هذه الآراء يمكن أن نفهم أن (علم الصرف) أو (علم التعريف). يعنى بدراسة الكلمـــة مـــن حيثُ بنيتها وما يعرض لبنائها من تغيير في الزيادة أو الأصالة، أو الاشتقاق، وما يعرض لحروفها من إعلال وإبدال وحذف أو قلب. وما تفيده الكلمة من معاني مختلفة.

أما عن آراء المعاصرين في شأن هذا العلم، فسنذكر ما قاله الدكتور عبد الهـــادي الفضـــلي في تعريفـــه للتعريف! « هو علم يبحث فيه عن قواعد أبنيت الكلمة العربية وأحوالها وأحكامها غير الإعرابية »[4].

ويرى الدكتور كمال بشير أن: « كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها و تؤدي إلى خدمة العبـــارة أو الجملة أو بعبارة بعضهم تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية وكل دراسة من هذا القبيل هي صرف ».[5]

وانطلاقا من هذين التعريفين، نفهم بان الصرف مختلف عن علم النحو، في أن الأول (علـــم الصـــرف) يدرس أحوال الكلمة المعربة وغير المعربة بما يرتبط بموضوع بنيتها، أما الثاني وهو علم النحو يتوفر على دراســـة أحوال الحرف الأخير من الكلمة المعربة. إضافة إلى أنّ علم الصرف يدرس الكلمة في حين يدرس علـــم النحـــو الجملة.

والواقع أنّ علماء العربية القدماء لم يفصلوا بين النحو والصرف، ولا تزال كتب النحو القديمة منذ كتاب سيبويه تشمل العلمين معا. ومن اللافت للنظر أن العالم اللغوي العظيم أبا الفتح عثمان بن جنّي قد أشـــار إلى أن يكون درس الصرف قبل درس النحو، فقال في كتابه المصنف: « فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبد بمعرفة التعريف لأن معرفة ذات الشيء الثابت ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حاله المتنقلة ».[6]

---

1 - المنصف في شرح كتاب التعريف، تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، ج1، ص3.
2 - الممتع في التعريف، ابن عصفور الإشبيلي، تحقيق. د. فخر الدين قباءة، ج1، ص30.
3 - شرح ابن عقيل، ج4، ص191.
4 - مختصر الصرف، دار الشروق جدة، الطبعة الثالثة، 1988، ص7.
5 - دراسات في علم اللغة، القسم الثاني، ص 85.
6 - د/ عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، نقلا عن ابن جني، المنصف في شرح كتاب التعريف، تحقيق إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، القاهرة 1945، ص 18.

أما علم الصرف عند اللسانين العرب فيقول رابح بوحوش: « هو يدرس بنية الكلمات وأشكالها لا لذاتها وإنما لغرض دلالي أو الغرض صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات »[1].

وبعد هذا الإلمام الوجيز لما قيل في علم الصرف من اختلافات بين آراء الأقدمين والمحدثين والذي لا يجدر بنا الإطالة في جانبه النظري، لأن اهتمامنا سينصب على الجانب التطبيقي، فسيكون بناء أسس دراستنا في هـــذا الفصل انطلاقا من التراث نحو الحداثة لتبحث في الظواهر الصرفية التي تمثل الجانب الأسلوبي لسجينات أبي فراس بدءا بتتبع مظاهرها، وبيان خصائصها ودلالاتها وعلاقة كل ذلك بالجمل والعبارات والسياق العام.

وسنتطرق في هذا الفصل إلى أهم القضايا الصرفية التي اشتملت عليها السجينات، من الفعـــال وبنيتـــها ودلالاتها السياقية المختلفة، والسماء التي ركزنا فيها على المشتقات ومختلف دلالاتها.

استغلال هذا العلم.* آملين وصف النظام الصرفي في السجينات، للكشف أسرار للغة وتحديـــد نظامهـــا المتين في فترة مت فتراتها التاريخية بالاعتماد على نصوص حية تعد من روائع الأدب العربي.

أولا: الأفعـــال:

لقد نال الفعل الحظ الأوفر من طرف النحويين أو اللغويين ووقفوا على حقيقة، وبيان أبنيتـــه، ووروده واستعمالاته، والكلام في شأنه كثير ومتشعب، لما له من أهمية بالغة في بناء النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة باعتباره المنشط المحرك الرئيسي للمعاني والصور.

والفصل سيبدأ بتتبع استعمالات الفعل في سجينات أبي فراس الذي تفاعل مع أعراضها العامة متكئـــا في ذلك على ما أشار إليه اللغويون والصرفيون في تحديد دلالات الفعل المختلفة في كل بناء.

1- أَفْعَلَ – يُفْعِلُ:

استخدام في مواضع كثيرة في السجينات، وكان حضوره وافرا ليشمل على الدلالات الآتية:

أ- التعدية:

ومن شواهد ذلك قول أبي فراس:

وَمَا زِلْتَ تَسْبِقُنـــي بالجميـــل ... وَتُنْـــزِلُنـــي بالجنـــاب الخصـــبِ.[2]

وأكثَرْتَ للغاراتِ بيني وبينهم ... بَنَات البكـــريّات حـــوْلَ المَـــزَاوِدِ.[3]

يودّونَ أنْ لاَ يُبْصِرُني سَفَاهَةً ... وَلَـــوْ غِبْتُ عـــنْ أمْرٍ تَرَكْتُهُمْ سُدًى.[4]

وتُسْعِدُنِي غُبرُ البَوَادِي، لأَجْلِهَا ... وَإنْ رَعِمَتْ بَيْنَ البيُـــوتِ الْحَوَاضِرِ.[5]

---

1 - البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية – بن عكنون- الجزائر ص 83.

* - استناد البحث من: البنية اللغوية لبردة البوصيري: رابح بوحوش، ديوان المطبوعات الجامعية والزوائد في الصيغ في اللغة العربية في الأفعال للدكتور زين كامل الخويسكي، جامعة الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، الجزء2.

2 - الديوان، ص 28.

3 - نفسه، ص 88.

4 - نفسه، ص 90.

5 - نفسه، ص 103.

أقَامَتْ بهَا شَيْبَانُ، ثُمّ تَضَمَنَتْ   بقيّــةَ صفـــوان، قِـــرَاهَا المَنَاظِـــرُ. [1]

أذَاقَهمَا كَـــأْسِ الحِمَامِ مشيّـــعٌ   مُشَـــاوِرُ غَـــارَاتِ الـــزمَانِ، مُسَاوِرُ. [2]

أَذَاقَ العَـــلاَءِ التغْلِبِيَّ وَرَهْطَهُ   عَـــوَاقِبَ مَـــا جـــرّتْ عَلَيْهِ الجَزائِرُ. [3]

أَزَالَ العِدَى عَنْ أرْدَبِيلَ بوَقْعَةٍ   صَـــرِيعَانِ فيهَا: عَـــاذِلُ، وَمُسَاوِرُ. [4]

ولَقَدْ وَقَفْتُ فَسرَّنِي مَا سَاءَنِي   فِيـــه، وَأَضْحَكَنِي الـــذي أبْكَـــانِـــي. [5]

كل هذه الصيغ لازمة، وصارت بدخول همزة القطع عليها متعدية إلى مفعول، ماعدَا الصـــيغ (أهـــدى أذاقَ، أذاق) فهي متعدية إلى مفعولين.

« والشّائع عند الصّرفين أنّ همزة التغذية تأتي حين يكون الفعلُ لازما فتحوله إلى متعدّ بنفسه لا بغيره، نحو: خرج وأخرج، وجلس وأجْلَسَ، وتعدي المتعدي إلى مفعولِ واحدِ فيصير متعديا إلى مفعولين، وما كـــان متعـــدّيا إلى مفعولين يصير متعديا إلى ثلاثة مفاعيل» [6].

والمعتقد في مثل هذه الحالات أنّ الزيادة كأن بمعنى أو معاني جديدة يهدف إليها المستعمل حتى يزيد الأداء قـــوةً وتعبيرا.

ب- الدلالة على القيام بالفعل:

استعمل بناء أَفْعَلَ للدلالة على هذا المعنى في السجينات بشكل ملحوظ ومن شواهد ذلك ما يلي:

أذّلَّ تميمًا بعـــد عـــزّ، وطَالَمَا   أُذِلّ بنَا الباغي، وعزّ المجاورُ. [7]

وَأَوْقَعَ في جُلْبَا بالـــرّوم وَقْعَةً   بها العَمْقُ واللُّكَامُ والبرجُ فَاخِرُ.

وَأَوْطَأَها بَطْنَ اللّقَانِ وظِهْـــرهُ   يَطْأْنَ بهِ القَتْلَى، خِفَافُ خَوَادِرُ. [8]

وَأجْلَى إلَى الجوْلاَنِ كَلْبًا وَطَيِّئًا   وَأَقْفَـــرَ عُجْبُ مِنْهُمُ وأَشَاعِـــرُ. [9]

تُمْسِكُ أَحْشَاءِهَـــا، عَلَى حُـــرَقٍ   تُطْفِئُهَـــا، وَالهُمُـــومُ تُشْعِلُهَـــا. [10]

جَـــاءَتْـــكَ، رَدّ وَاحِـــدِهَـــــا   ينتظِـــرُ النّـــاسُ كَيْفَ تُقْفِلُهَـــا؟.

تلكَ المَـــودّاتُ كَيْـــفَ تُهْمِلُهَـــا؟   تِلْكَ المَـــوَاعِيـــدُ، ميفَ تُغفِلُهَا؟. [11]

---

1 - نفسه، ص 105.
2 - نفسه، ص 108.
3 - نفسه، ص 112.
4 - نفسه، ص 118.
5 - نفسه، ص 302.
6 - الكتاب، سيبوية، ص 55-65.
[7] - الديوان، ص 108.
8 - نفسه، ص 114.
9 - نفسه، ص 116.
10 - نفسه، ص 241.
11 - نفسه، ص 243.

فالصيغ: (أذلَ، أوقعَ، أوْطَأَ، أجْلَى، تُمْسِكُ، تُطْفِئُ، تُشْعِلُ، تُقفِلُ، تُغْفِلُ، أَشْعَلَ) بعضها وردت ماضية، والبعض الآخر مضارعه وهي صيغُ متعدية.

ج- الدلالة على معنى (فَعَلَ): من أمثلة ذلك قول الشّاعر:

حَتى تُخْلِفُ الأَيَّامُ مِثْلِي لكمْ فَتَى — طَويلَ نجارَ السّيْفِ رَحْبَ المُقَلَّدِ.[1]

أُنَاخُـــوا بوَهَّاب النَّفَائِسِ، وَاجدٍ — يُقَاسِمُهُمْ أمْـــوَالَـــهُ ويُشَـــاطِـــرُ.[2]

فَـــلاَ تُنْكِرِيني يَا ابْنَةَ العَمِّ، إِنَّهُ — ليعْرفُ منْ أنكَرْتِهِ البرّ والحَضرُ.

وَلاَ تُنْكِرِيني، إِنَّنِي غيْرُ مُنْكـــرٍ — إِذَا زَلَّتِ الأَقْدَامُ، واسْتُنْزِلَ النَّصْرُ.[3]

أَيَا أُمُ أنْ الأَسِيرِ، سَقَاكِ غَيْثُ! — تَحَيَّـــرَ، لاَ يُقِيـــمُ، وَلاَ يَسِيـــــرُ!

أيَا أُمُ أنْ يَبِيتَ قَـــرَيـــرَ عَيْنِ! — وَلُـــؤْمُ أنْ يُلِمَّ بِـــهِ السُّـــــــــرورُ![4]

أَمَا صَاحِبُ فَـــرْدُ يَدُومُ وَفَاؤُهُ! — فَيُصْفِي لِمَنْ أصْفَى ويَرْعَى لِمَنْ رَعَى؟

وَإِنّ أَوْجَعَتْنِي مِنْ أَعَاديَّ شِمَةٌ — لقيتُ منَ الأحبَاب أدْهـــى وَأوجعَـــا.[5]

الصيغ في الأبيات كالتّالي: تُخلِفُ - أَنَاخوا - تُنْكِريني - تُنْكريني - لاَ يُقِيمُ - يُلـــمَّ - يُصْـــفِي - أصْـــفَى - أوْجَعَتْنِي. وهي صيغُ ماضية إلاّ أنَّ بعضها مضارعُ: (: تُخلِفُ–تُنْكِريني –تُنْكريني –لاَ يُقِيمُ – يُلمَّ –يُصْغِي)، وما نلاحظه أنّها صيَغُ بعضها متعدٍّ والبعض الآخر لازمُ. وزيادة الهمزة في هذه الصيغ، « تفيد التأكيد، لأن الزيـــادة مفيدةُ وإلاّ كانت عبثًا»[6].

د- بيان أنّ الفاعل قد دخل في زَمَانِ الفعل: كقولْنا: أصبحنا –أمسينا –أسحرنا –أفجرنا « وذلك إذا حـــدث في حين صبح أو مساء أو سحر وفجر »[7]

ورد لهذه الدلالة: يمسي - يضحي - أصبحتُ - أصبح - أُمسي.

فوَيْلَكَ مَنْ لِلحَربِ إنْ لَمْ نكُنْ لَهَا — ومَنْ ذَا الذِي يُمسِي ويُضْحِي لها ترْبًا[8]

أنَا أصبحتُ لا أطيقُ حـــراكًـــا — كَيْفَ أصْبَحْتَ أنت يَـــا منْصُـــــورِ؟[9]

أبيتُ، معَنَّى، مـــن مَخَاقةِ عَتْبِهِ — وَأُصبحُ مَحزونًا وأمسِي مروّعَـــــا!

1 - الديوان نفسه، ص 84.
2 - نفسه، ص 108.
3 - نفسه، ص 159.
4 - نفسه، ص 162.
5 - نفسه، ص 184.
6 - الشيخ الرضي: سرح الشافية، ج1، ص 83.
7 - الكتاب: سيبوية، ج4 ص 62، 63.
8 - الديوان، ص 42.
9 - نفسه، ص 152.

مما يلاحظ على هذه الصيغ أنها أفعالُ ناقصة، من أخوات كان.

هــ- صيرورة الشيء:

ورد لهذا المعنى: أخْلَقَ - أَرْوَى - أشرفَ - أوقَدَ.

فيَا مُلْبسِي النُّعْمَى التِي جَلَّ قدْرُهَا لقَـــدْ أخْلَقْتَ تلكَ الثِيَـــابُ فَجَـــدُدِ[1]

وَوَيْلَكَ مَـــنْ أَخَـــاكَ بِمَـــــرْعِشٍ وجَلِّلَ ضَرْبًا وَجْهَ وَالدِركَ العَضْبَا؟[2]

وَأَرْدَى ذُؤَابًا فِي بُيُـــوتِ عُتَيْبَةٍ ، بَنُـــوهُ وَأَهْلُـــوهُ، بِشَـــدْوِ والقَصَائِـــدِ.[3]

أقُـــولُ، وقَـــدُ الحُليِّ، وَأَشْـــرَفَتْ، و لمْ أروضى منْهضا، للصَّباحِ بَشَائِرُ.[4]

وجَشَّمَهضا بَطْنَ السَّماوةِ، قائِضًـــا وقـــدْ أَوْقَـــدَتْ نَـــارَ الُسمُومِ الهَوَاجِرُ[5]

فالصّيَغ المذكورة في الأبيات، دالة على الصيرورة، " فأَخْلَقَ" صيغة دالة على أن الثياب قد صارت باليـــة رثة، والمطلوب هو تجديدها. وصيغة " أَرْدَى " تدل على ان الشاعر قد صار ميتا وضعيفا، بسبب قوة وبطش قوم الشاعر، أما صيغة "أشْرَقَتْ" فالشاعر يريد أن ينبه إلى الليلة التي يصفها، ويحدث عنها في أبيات سابقة قد صارت مشرقة، وزال عنها الظلام، وأما عن صيغة " أَوْقَـــدَتْ "، فهي دلالة على أن الهواجرَ قد صارت وقودا بسبب نار السموم وهذا على حد التعبير المجازي.

و- التمكين والإعانة:

ورد لهذه الدلالة: أعَانَ.

يا مُفْرِدًا باتَ يبكِي لاَ مُعينَ لهُ، أعانكَ اللهُ بالتَّسلِمِ والجَلَدِ.[6]

أعـَـانكَ اللهُ بخيـــرِ، أعِـــــنْ منْ ليْسَ يشكُو منْكَ إلاّ إليكْ.[7]

الفعل "أعـَــانَ" في البيتين يفيد التمكين، حيث أن سيف الدولة أعانه الله بالقوة والتمكن فلم لا يقين هذا الأمير، السجين، العليل؟

ز- الإخبار بوقوع الشيء عن تعمد:

ومن صيغ هذا البناء: أجلَتْ – تُمْهِلُ.

وأجْلَتْ لهُ عنْ فتحِ مصْرَ سحَائِب منَ الظَّعْنِ سُقياهَا المَنَايا الحَواضِرُ[8]

1 - نفسه، ص 85.

2 - نفسه، ص 42.

3 - نفسه، ص 89.

4 - نفسه، ص 104.

5 - نفسه، ص 117.

6 - الديوان، ص 76.

7 - نفسه، ص 203.

8 - نفسه، ص 109.

تسْـأَلُ عنَّا الـرّكْبَانَ، جَاهِــدةً   بِأَدْمُــعٍ مَا تَكَــادُ تُمْهِلُهَــا. [1]

جاء الفعل "أجْلَتْ" بمعنى الإخبار بوقوع الإجلاء الذي حققه سيف الدولة في فتح مصر، والمخبر عن الفتح هي السحائب من الطعن والضرب المؤدي إلى الموت وسط المعارك.

أما الفعل " تُمْهِلُهَا" فالشاعر يخبر سيف الدولة بأن أمهُ لم تستطع إمهال الدموع التي تسكبها جراء الألم والوجع اللذان تحس بهما والشاعر هنا بصدد لوم وعتاب لسيف الدولة، جاعلا إيّاه في مكانة الذي لا يدري، أي كأنه غافل عن هذا المر، وبالتالي جاء الشاعر بصيغة " تُمْهِلُهَا" ليدل على أن سيف الدولة قد تعمد ذلك.

ح- المجيء بما هو كالفعل:

ورد بناء "أفْعَلَ" دالا على معنى "فَعَلَ" مرتين في السجينات:

ألَمَّ – تُقِلّ

ولَمَّا ألَمَّتْ بالديــارين أزْمَــةُ   جَلاَهَا، ونَابَ الموتِ بالموتِ كاشِرُ. [2]

البغيُ أكثَرُ مَا تُقِلُّ خيــر لَهُمْ   والبَغْيُ شَرُّ مصَاحِبِ الإنســانِ. [3]

فالفعلان "ألَمَّ" و "تُقِلُّ" دالان على ما يدل عليه الفعل.

أي السلب والإزالة: ونحو ذلك ما نجده في كتاب سيبويه: « وأعجِمتُ الكتابَ ومن صيغ هذا البناء في السجينات: «أطِيقُ» أزلتُ عجَمَتَهُ»[4]

أنَا أصبحتُ لاَ أطِيقُ حراكًا   كَيْفَ أصْبَحْتَ أنْتَ يَا منًصورُ؟. [5]

وردت صيغة «أطِيقُ» في البيت الشعري، دالة على الإزالة أي أن الطاقة سُلِبَتْ وأُزِيلَتْ عن الشاعر فهو عــاجزُ، جامدُ في مكانه.

ظ- بمعنى صاحب كذا:

ورد لهذه الأبيات الدلالة: أَنْصِفُوا.

معَالٍ لهمْ لوْ أنْصَفُوا في جمالِها،   وحظٌّ لنَفْسي اليومَ وهو لهمْ غَدَا. [6]

جاء الفعل « لوْ أنْصَفُوا »، بمعنى لوكنت صاحب نصف، أي صاحب عدل.

1 - نفسه، ص 203.
2 - الديوان، ص 108.
3 - نفسه، ص 304.
4 - سيبويه: الكتاب، ج4، ص 59.
5 - الديوان، ص 152.
6 - نفسه ص 90.

فاعَلَ - يفاعلُ

الأصل أن يكون هذا البناءُ بين إثنين وذلك أنْ يفعل كل واحد منهما ما يفعل الآخر، ويعبر عنه أيضـــا بالمفاعلة[1]، وقد وردت صيغة "فاعل" في السجينات سبعا وستين مرة، وتوزعت حسب الدلالات الآتية:

أ- المشاركة:

ورد بناء "فاعل" دالا على المشاركة ثلاثا وعشرين مرة، نذكر منها: حاربتي، تدافع، صافحت، فارقت، حاولت، جاهرت، حاربوا، ضارَبوا، لاقيت، تعائد، تقاسم، يشاطر، أُساهم، أشاطر.

عليَّ طُلاّبُ المجْدِ مِنْ مُسْتَقَرِّهِ ... وَلاَ ذنْبَ لِي إنْ حاربتني المطالِبُ. [2]

وإنّي لَمجراءٌ، خَلاَ أنَّ عزْمةً ... تُدافِــعُ عنِّي حسْــرَةً وتغـــــالِبُ. [3]

يدافِعُ عنْ أعْــرَاضِكُمْ بِلِسَانِهِ ... ويضـــرِبُ عنكُـــمْ بالحُسَامِ المهنَّدِ. [4]

ألَمْ تَرَ أنِّي فيكَ صَافحْتَ حدّهَا! ... وَفِيكَ شَرِبْتَ الموْتَ غيْرَ مُصَـــرَّدِ؟ [5]

وَأَعْلَمُ إنْ فَارَقتُ خِلـــاً عرَفْتُهُ ... وحاولتُ خِلاًّ أنني غيْرُ وَاجدِ. [6]

إذا شئتُ جارتُ العَدُوَّ، و لمْ أبتْ ... أُقَلِّبُ فكري في دُجره المكائدِ. [7]

وإنْ حارَبُوا كُنتُ المِجَنَّ أَمَامَهُمْ ... وإنْ ضَارِبُوا كنتُ المهنّدَ واليدا. [8]

فَيَا نفْسُ مَا لاَقيْتِ منْ لاَعَجِ الهَوَى! ... ويا قلْبُ مَا جرَّتْ عليكَ النّواظِرُ. [9]

مِـــنَ الّـــلاءِ أنْ تُعانــدَ ربّهـــا ... إذا حُسِرَتْ، عند المُغارِ، المَآزِرُ. [10]

أَنَاخُـــوا بوهّابِ النّفائِسِ، ماجدٍ ... يُقَاسِمُهُمْ أمْــوَالَهُ ويشــاطِـــــرُ. [11]

ولكني لاَ أُغْفِلُ القوْلَ عنْ فتًى ... أسَـــاهِمُ في عَلْيائِهِ، وأشـــاطـــرُ. [12]

---

1 - أنظر مثلا: ابن قتيبة، أدب الكاتب، ص 358، وابن فارس، الصاحبي، ص 222.

2- الديوان، ص 37.

3- نفسه، ص 39.

4- نفسه، ص 84.

5- نفسه، ص 85.

6- نفسه، ص 87.

7- نفسه، ص 88.

8- نفسه، ص 90.

9- نفسه، ص 103.

10- نفسه، ص 104.

11- نفسه، ص 108.

12- نفسه، ص 113.

كل هذه الصيغ بدتْ تحمل معنى الاشتراك بين شيئين أو أكثر، فالاشتراك في البيت الأول مثلا حاصل بين الشاعر والمطالب، وفي البيت الثالث معنى الاشتراك جامع بين الشاعر وقومه، والضمير المستتر عائد إلى الشاعر في الفعل (يدافع).

وفي البيت السابع حصل الاشتراك بين الشاعر وقومه كذلك، إذ أن الشاعر في وقت الحرب يشارك مع قومه، بل هو قائدهم، وسيفهم واليد التي تؤدي إلى النصر.

ب- التكثير: (1)

ورد بناء (فاعَلَ) للدلالة على هذا المعنى فيمايلي:

لمَنْ جَاهَدَ الحُسّادُ أجْرُ المُجاهِدِ، وأَعْجزُ مَا حَاولتُ إرضاءُ حَاسِدِ.

وكم مِنْ خَليل حينَ جَانيتُ زاهِدًا إلى غيره عاوِدْتُهُ غيرَ زاهِدِ. (2)

فطَاردتُ حتَّ أبْهَر الجرْيُ أشقَري وضاربتُ حتى أوْهنَ الضّربُ ساعدي. (3)

وإنّهمُ السَادَاتُ، والغـــرَرُ التــي أطوَلُ علىَ خَصْمِي بها وأكَاثِرُ! (4)

وحارَبتُ قومي في هَوَاكِ، وإنَّهم وَإيَّايَ، لولاَ حبكِ، الماءُ والخَمرُ (5)

فالصيـــغ فـــي الأبيات كـــالتالـــي: جَاهَدَ - حَاولتُ - جَانيتُ - عاوِدْتُ - طَاردتُ - ضاربتُ - أكَاثِرُ - حارَبتُ. وهي صيغ بدتْ أنها تدل على التكثير، مما يؤدي بالشاعر في بعض الحيـــان إلى حـــدّ المبالغـــة فالصيغة مثلا "جاهد" و " حَاولتُ " في البيت الأول، دلالة على كثرة الشاعر في جهادِ الحسادِ، مما أدى بـــه إلى المبالغة في قوله (أجْرُ المُجاهِدِ)، حيث جعل أجرُ الذي يجاهد الحسدَ، كأجر المجاهد في سبيل الله، وهـــذه مبالغـــة وكذلك صيغة (حَاولتُ)، فالشاعر لما جاهد الحساد أيما جهادٍ، انتقل إلى محاولته إياهم بالرضى، ولكن هيهـــات، هيهات.

وكذلك معنى التكثير واضح في البيت الثالث من خلال توظيف الشاعر لصيغتي (طَاردتُ وضاربتُ) فهو هنا الشاعر يكثر إلى حدّ المبالغة في مطاردة العدو ومضاربته، حتى وهنت قواه، وضعف ساعده.

ج- دلالة "فاعَلَ" على معنى "فعل":

ورد هذا البناء دالّاً على هذا المعنى والصيغ الدالة عليه كالآتي: تناقلُ - فارق - ماشَى - تُسائلُ - فارقَ - أُداري:

[1] - انظر مثلا/ الكتاب، سيبويه، ج4 ص 280.
2 - الديوان، ص 87.
3 - نفسه، ص 88.
4 - نفسه، ص 120.
[5] - نفسه، ص 158.

ألاَ ليتَ شِعري هلُ أبيتنَّ ليلةً تناقلُ فيها إليك الرّكائبُ؟[1]

وللعَارِ خلّى ربُّ غسَّانَ مُلكَهُ وَفَارَقَ بينَ اللهِ غيرَ مُصِيبِ[2]

وكمْ لِيْلة مَا شيْتُ بدْرَ تمَامَها إلى الصُّبح لَمْ يَشْعُرْ بأمْرِي شاعِرُ [3]

تُسَائِلُني: من أنتَ؟ وهي عَلِيمة وهلْ بفتًى مثلي علىَ حاله نُكرُ؟[4]

ولَكِنَ أُدَاري الدّمُوعَ، وَأَستُرُ مَا أسْتُرُ[5]

وَفَارقَ عَمرُو بْنُ الزبير شقيقه وخلّى أمِيرَ المؤمنين عقيلُ! [6]

المتأمل في الصيغ المذكورة في الأبيات نجدها تدل على معنى "فعل" فصيغة "تناقل" يمكن أن تكون بمعـــنى "نقل"، هذا وقد حذفت في الصيغة حرف المصارعة (التاء) في أول الفعل، والأصل هو "تتناقلُ"، فالصيغة مضارعة والأمر نفسه بالنسبة للصيغتين "تُسائلُ" فهما مضارعتان والماضي فيهما: "تساءل" و "دارى" أما الصيغ الماضـــية فتمثلت في: "فارقَ - ماشى - فارق" وكلها على الأرجح تدل على معنى فعل فصيغة "ماشى" دالة على معـــنى "مشى" وهكذا مع جميع الصيغ السابقة.

د- المتابعة والموالاة:

ورد لهذه الدلالة: "بَاعَدَ" و "يُسايرُ":

لئِنْ باعدتُكُم نيّة طَالَ شَحْطُهَا لقدْ قرّبتُكم نيّة، وضمائرُ. [7]

وناهَضَ أهْلَ الشّامَ منهُ مشيَّعُ يُسَايِرُهُ الإقبالُ فيمنْ يُسايرُ. [8]

فالصيغتان "بَاعَدَ" في البيت الأول، "يُسايِرُ" في البيت الثاني دالتان على المتابعة، أما الأولى "بَاعَدَ" يمكن أن تكون بمعنى " أَفْعَلَ " المتعدي، فتصبح " أبعد " يقول لسيبويه: « واليتُ الصّوم وتابعته بمعنى (أوليت واتبعت بعضه بعضا)، وعادى الفرس أي كرر العدو».[9]

تَفَعَلَ، يتفعَّلُ: قال سيبويه: « وانّ أبناء تفعل يكون لمن أدخل نفسه في الشيء وإن لم يكون من أهله».[10]

ورد هذا البناء في السجينات ثمان وعشرين مرة، وارتبط بدلالات متنوعة، توزعت على النحو التالي:

أ- التكلف:

---

1 - الديوان، ص 39.

2 - نفسه، ص 40.

3 - نفسه، ص 104.

4 - نفسه، ص 158.

5 - نفسه، ص 154.

6 - نفسه، ص 233.

7 - الديوان نفسه، ص 106.

8 - نفسه، ص 114.

9 - سيبويه: الكتاب، ج4، ص 280.

10 - سيبويه: الكتاب، ج4، ص 71.

ولاَ سابِق مّما تخيّلْتُ سَابقُ، ولدَ صاحبُ ممّا تخيّرْتَ صَاحِبُ. (1)

وكنا نرى أنْ لَمْ يُصِب منْ تَصَرّمَتْ مواقفهُ عن مثل هذي الشدائدِ. (2)

وخرْقَاءَ، ورْقاء، بَطِيء كلالُهَا تكلُّفُ بِي مَا لا تُطيقُ الأباعِرُ. (3)

تحمَّلَ قتْلاَها، وساقَ دِيَاتِهاَ، حَمُول لِمَا جرّتْ عليهِ الجزائرُ. (4)

فالصيغ: " تخيّلْتُ، تخيّرْتَ، تَصَرّمَتْ، تكلُّفُ، تحمَّلَ" دالة على التكلف، ففي البيـــت الأول، صـــيغة " تخيّلْتُ"، و "تخيّرْتَ" مثلاً، يوظفهما الشاعر للدلالة على أن سيف الدولة قد تكلف في التخيل والتخير وهما شيئان مضافان إليه، لم يكونا شجيةً له، هذا على حسب قول الشاعر (السّياق) والأمر نفسه بالنسبة للصيغ الأخـــرى، فصيغة "تحرّم" تدل على أن الشاعر، وهو يفتخر بنفسه، قد تكلف في الصرامة التي وصلت إلى حد المبالغة.

أما صيغة: "تكلّفُ" فالملاحظ عليها أنها مضارعة حذف حرفها الأول والأصل "تتكلف"، وحذف حرف المضارعة جائز في مثل هذه الحالات، بسبب لوزن، وهذه الظاهرة موجودة بوفرة في السجينات.

وأما صيغة "تَحَمَّلَ" فدلالتها واضحة جليا في تكلف الشاعر وهو يمدح جده في البيت الذي سبق هذا الشاهد بحيث يصل بمدحه إلى حدّ المبالغة فالجد حتى ولو يتصف بهذه الصفات (الصلح بين القبائل، ودفع ديات القتلى) فغنه لن يكون بهذا التكلف، لا سيما وهذه الظاهرة منتشرة عند العرب قديما.

ب- المطاوعة: (5)

استخدم هذا البناء للدلالة على مطاوعة "فعَّلَ" بتضعيف العين سبع مرات، نذكر منها: تبوَّأَ - تشوَّقَ - تنكّرَ:

تَبوّأتُ منْ قرْمَيْ معدٍّ كِلَيهُما مكَانً أرَانِي كيْفَ تُبْنَى المَفَاخِرُ. (6)

تشوقَنِي الأهلُ الكرامُ وأوْحَشَتْ مواكِبُ بعْدِي عِندَهُمْ ومَجَالِسُ. (7)

تنكّرَ سيفُ الدّينِ لّما عتبْتُهُ وعرّضَ بِي، تحتَ الكِلاَمِ، وقرَّعَا. (8)

فالأفعال: « تبوَّأ، تشوقَ، تنكّرَ» اتخذت معنى المطاوعة.

ج- توقع حدوث ما يدل عليه الفعل:

من الأفعال المرتبطة بهذه الصيغة: تحكّمُ –تحيَّرَ –تخوَّفَ.

---

1 - الديوان، ص 37.

2 - نفسه، ص 88.

3 - نفسه، ص 105.

4 - نفسه، ص 107.

5 - انظر مثلا، سيبويه، الكتاب، ج4 ص 66، 282، 346.

6 - الديوان، ص 105.

7 - نفسه، ص 176.

8 - نفسه، ص 184.

إلى اللهِ أَشْكُو أننا بِمنَازِلَ   تحكّمُ في أسادِهِنَّ كِلابُ. (1)

أيا أُمَّ الأسِير، سقَاكِ غيثُ،   تحيّرَ، لاَ يُقيمُ ولاَ يَسيرُ! (2)

إذا خِفْتُ مِنْ أخوَالِي الرُّومِ خُطَّةً   تخوّفْتُ مِنْ أعمَامِي العرْبِ أربعَا. (3)

دلت الصيغ في الأبيات على توقع حدوث ما يدل عليه الفعل، فصيغة "تحكّمُ" تدل على توقع حدوث أي شيء، والآخر نفسه بالنسبة لــ: "تحيّر"، و "تخوَّفَ" فالشاعر في موقف حيرة وخوف مما يدل على الحـــدوث أو الوقع والملاحظ على صيغة "تحكّمُ" أنها مضارعة حذف الحرف الأول منها والأصل "تحكّمُ".

ج- الاتخاذ:

من الصيغ الدالة على هذا المعنى: "تردَّى"، "تمنَّى".

تَرَّدَى رِدَاءَ الذُّلِّ لَمَّا لقِيتَهُ،   كما تردَّى بالغُبارِ العنَاكِبُ. (4)

تَمَنَّيتُمْ أنْ تُفْقِـــدُونِي، وّإنَّمَا   تمَنَّيْتُمْ أنْ تُفْقِدُوا العزَّ أصْيَدَا. (5)

الفعل (تَرَّدَى)، ورد بمعنى الاتخاذ، وهو جعل الشيء وذا أصلِهِ، إذ تردّى معناه اتخذ برداءً.

والفعل (تَمَنَّيتُمْ)، ورد بمعنى اتخذ تموني أمنيةً، والمراد في البيت الشعري أن الشاعر بصدد الرد على قومه لما بلغته الكراهة منهم له، ولكن هيهات للشجاع الصنديد الذي يرفع رأسه كبرا أن يُفتقَدَ.

هـــ- الصيرورة:

من الصيغ الدالة عليها: "تَصَرَّمَ":

غُرَيْرِيَّهُ، صَافَتْ شَقَائِقَ دَابِقٍ،   مَدَى قَيْظِهَا، حَتَّى تَصّرمَ نَاجرُ. (6)

صيغة " تَصّرمَ " بمعنى صيرورة الشيء ذا أصله ذلك أنَّ تصَرّمتِ الناقة، أي صارت ذا صرامة، هذا علـــى حـــد التعبير المجازي.

و- مجيئه بمعنى "فعلَ": ومثال ذلك ما نجده عند السيوطي "تعدى الشيء وعداهُ (تجاوزهُ)، تبيّن (أي تبان) (7)

من الفعال التي دلت على هذا المعنى: "تلفّتَ":

ومظْطَغِنٍ لَمْ يحْمِلْ السّرّ قلبُهُ   تلفّتَ ثمَّ اغْتَابَنِي، وهو هائِبُ. (8)

1 - نفسه، ص 25.

2 - نفسه، ص 162.

3 - نفسه، ص 184.

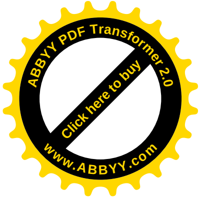
4 - الديوان، ص 36.

5 - نفسه، ص 90.

6 - نفسه، ص 105.

7 - السيوطي: همع الهوامع، ج2، ص 162.

8 - الديوان، ص 36.



فالفعل " تلفّتَ " قد أدى معنى "فعل" أي: "كفَتَ" والمعنى بهذا البناء سواءُ مع المعنى بهذا البناء سواء مع المعنى بالبناءِ الأول (تلفّتَ)، فالشاعر دون شك يريد أن يُظهِرَ لنا شجاعته، وفخره من خلال التفات الخصم إليه الذي أصابته الهيبة منه.

استَفْعَلَ – يَسْتفْعِلُ:

ورد هذا البناء في سجينات أبي فراس بشكل نسبي وتوزع على الدلالة الآتية:

أ- طلب مصول الفعل: «وهذا هو المعنى الغالب في استخدام هذا البناء».(1)

وقد ورد في السجينات أربع مرات: استزل - أستريحُ - استنهض - يستجدُّ - استنهضَ - يسْتجدُ:

وَلاَ السَّيِدُ القمقَامُ عِندِي بسيِّدٍ ... إذا استزَلَّتْهُ عنْ عُلاَهُ الرّغَائِبُ.(2)

أبْكِي بِدَمْعٍ مِنْ حَسْرَتِي مَدَدُ ... وَأَسْتَرِيحُ إلى صبْرٍ بلاَ مَرَدِ.(3)

فَلَمَّا رَأَتْ جَيْشَ الدّمُسْتُقِ راجعَتْ ... عزَائِمُهَا، واستَنْهَضَتْهَا البَصائرُ.(4)

وَإِنْ يستَجدُ النَّاسَ بعْدِي فلاَ يَزَلْ ... بذَاكَ البدِيلِ، المُسجَدِّ، مُمتّعا.(5)

كل الصيغ في هذه المثلة تفيد الطلب، "فَاسْتَنْزَلَ" لطلب الترول، " وَأَسْتَرِيحُ " لطلب الراحة، "واستنهض" لطلب النهوض.

ومما نلاحظ على هذه الصيغ أنها وردت ماضية في: "اسْتَنْزَلَ" و "استنْهَضَ" ومضـــارعةً في: "أَسْـــتَرِيحُ" و " يستَجِدُّ ".

ب- مجيئه بمعنى: "فعَلَ" الثلاثي:

ورد لهذه الدلالة: يستمِدّ –استَقرَّ:

أَمِثْلِي تُقْبَلُ الأقْوَالُ فِيه؟ ... وَمِثْلُكَ يستَمِدُّ عليْهِ كِذْبُ؟(6)

فلمَّا استقرَّتْ بالجزيرةِ خيْلُهُ ... تَضَعْضَعَ بَادٍ بالشَّآمِ، وَحَاضِرُ.(7)

الفعلانِ: " يسْتَمِدُّ " و "استقرَّ"، دالآن على معنى ثلاثيتهما، فالأول من: "مدَّ" والثاني "قرَّ"، غير أننا حين نقول: استقرَّ في المكان وقرّ فيه، نجدأن في الولى مبالغة ليست موجودة في الثانية، وكذلك نلاحظ نوعا من المبالغـــة في " يستَمِدُّ " حيثُ أن الفعل دالٌّ على الاستمرارية والمواصلة في الفعل ليس كثلاثية " مدَّ ".

ج- مجيئه بمعنى أفعل:

[1] - الزوائد في الصيغ في اللغة العربية في الأفعال، ص 100.
2 - الديوان، ص 38.
3 - نفسه، ص 76.
4 - نفسه، ص 115.
5 - نفسه، ص 185.
6 - نفسه، ص 31.
7 - نفسه، ص 118.

من الصيغ الدالة على هذا المعنى: اسْتَعَارَ –اسْتَبْدَلَ:

ومعَوَّدٍ فكَّ العُنَاةِ، معاودٍ   قتْلَ العُدَاةِ، إذا اسْتغارَ أطَالاَ. [1]

واستبدَلُوا، بعْدَنَا، رِجَالَ وغًى   يودُّ أدنى عُلاَيَ أمْثَلُهَا. [2]

« اسْتَعَارَ، واسْتبْدَلُوا » بمعنى: أغَارَ، وأَبْدَلُوا، وقد فَضَّلَ الشاعرُ صيغة "اسْتفْعَلَ" لقوتها الدلالية.

د- الصيرورة:

الصيغ الدالة على هذا المعنى: استَخوَنَ -اسْتَوْحَشَ :

فَاذْكُرَانِي! وكيْفَ لا تذْكرانِي   كلَّمَا اسْتَخْوَنَ الصّديقُ الصّدِيقَا. [3]

استوْحَشْتُ لِفَراقِهِ،   يوْمَ الوَغَى، يسْرَبُ الخُيُول.

فالفعل: "استخْوَنَ" دالّ على صيرورة الشيءِ ذا أصله، ذلك أنّ، "استخونَ الرّجلُ" مثلاً بمعنى صَارَ خائِنًا، ونحو: استنوق الجمل، واستنسر البغّاثُ، واسْتَأْسَدَ الرجُلُ: (إذا حاكى الأسدَ). [4]

هــ- الاتخاذ:

من الفعال التي دبا على هذا المعنى: يسْتَجِيرُ؟[5]

فالصيغة: "يسْتجيرُ"، ورد بمعنى الاتخاذ، إذ يستجير معناه أجيرًا.

و- المطاوعة: من الصيغ الواردة لهذا المعنى: اسْتَطَعْتُ:

وليسَ فِرَاقُ ما اسْتَطَعْتُ، فإنْ يَكُنْ   فراقُ علَى حَالٍ، فليْسَ إيَّابُ. [6]

استطاع مطاوع أطَاعَن نحو: «أقَمْتُهُ فاستفهامَ، وأحْكَمْتُهُ فاستحْكَمَ». [7]

تَفَاعَلَ – يتفَاعَلُ

ورد في السجينات هذا البناء اثنيْ عشرة مرة، وتوزع حسب الدلالات الآتية:

أ- المشاركة: جاء لهذه الدلالة:

تَكَاثَرَ –يتناهضوا –تساوى –تخالط –تناصرَ.

تَكَاثَرَ لُوّامِي على ما أصَابَنِي   كأنْ لَمْ تَكُنْ إلاّ الأيْسَرِي النّوائِبُ. [1]

---

[1] - الديوان، ص 227.
2 - نفسه، ص 242.
3 - نفسه، ص 200.
4 - الثعالبيّ فقه اللغة، ص 179.
5 - الديوان، ص 152.
6 - نفسه، ص 24.
[7] - السيوطي: همع الهوامع ج2، ص 162.

ولا بَلَغَ العْداءُ أنْ يتناهَضُـــوا   وتقْعُدَ عنْ هذا العَلاَءِ المشَيّدِ.[2]

تخالـــطَ فيها الجَحْفَـــلاَنِ كِلاَهُمَا   فَغِبْنَ القنَا عنَّا ونُبْنَ البَوَاتِرُ.

تناصَرَتِ الأحْيَاءُ مِنْ كلِّ وشجْهِهِ،   ولَيْسَ لهُ إلاَّ من الله ناصِرُ.[3]

يبدو أن الصيغ الواردة في الأبيات تحمل معنى الاشتراك بين شيئين أو عدة أشياء، فالاشـــتراك في البيـــت الأول مثلا حاصل بين اللاّئمين فكلهم متشاركون في عملية اللوم الواقع على الشاعر، وهكذا في البيت الثاني، فهو حاصل بين العداء، أما في البيت الثالث، فظاهرُ أنه واقِعُ بين الجيشين المتخالطين، و أما الرابع، فالاشتراك جلّيّ بين الأحياءِ التي أخذت تناصر وتتعاون من كل زاوية ووجهة.

ب- مطاوعةُ "فاعَلَ":

من الصيغ الدالة عليها: تناسب - تجاوز - تناولُ.

ودادُ تَناسَبُ فيه الكِرامُ،   وتربيّةُ ومَحَلٌّ أَشِبْ![4]

تجاوَزَتِ القُرْبَى المودّة بيْنَنَا،   فأصبَحَ أدنىَ مَايُعَدّ المناسِبُ.[5]

وحمّضهاَ الرّاعي بِمِيْثَاء، بُرْهَةً   تناوَلُ، منْ خِذْرَافِهِ، وتغادرُ.[6]

الأفعال في الأبيات جاء بعضها ماضيا "كتجاوَزَ"، وبعضها مضارعا "كتناسَبُ وتناوَلُ" فيهمـــا هـــو: "تتناول" و "تتناسبُ".

أمّا الدلالة التي دلت عليها هذه الصيغ الواردة في الأبيات فهي مطاوعة (فَاعَلَ)، أي أنها تدل على ما تدل عليه "فاعَلَ" وهي المطاوعة.

ج- تكلف الفاعل للفعل:

ورد لهذه البيات ما يأتي:

تغابيتُ عن قومي فظنّوا غباوتي   بمفرقِ أغْبَانَا حصى وترابُ.[7]

تناسى به القتَّالُ في القِدِّ قتْلَهُ،   ودارتْ بربِّ الجيشِ فيه الدّوائِرُ.[8]

تناساني الأصْحَابُ، إلاّ عُصيْبَةُ   ستلْحّقُ بِالأخرى، غداً وتحولُ.[9]

---

1 - الديوان، ص 36.
2 - نفسه، ص 84.
3 - نفسه، ص 109.
4 - نفسه، ص 29.
5 - نفسه، ص 38.
6 - نفسه، ص 105.
7 - الديوان، ص 25.
8 - نفسه، ص 109.
9 - نفسه، ص 232.

فالأفعال "تغَايَبْتُ"، " تناسىَ"، " تناسايي"، دالة على التكلف أي أنّ الفاعل يتجاهل الفعل، بمعـــنى أنـه كلّف نفسه إظهارَ الغباء، بمعنى كلف نفسه إظهار الفعل، فصيغة "تغابى" دالة إظهار الغباء فالشاعر في السياق ليس غبيا وإنما يتظاهر بالغباء والأمر نفسه بالنسبة للصيغتين الثانية والثالثة، إذ نلاحظ الشاعر أظهر النسيان وهو واضح في البيت الثالث من خلال ان أصحابه لم ينسوه، بل تعمدوا نسيانه وتكلفوا في ذلك.

د- مجيئه بمعنى "تفعَّلَ":

وردت هذه الصيغة في: تناقَلُ:

ألاَ ليتَ شِعْرِي هلْ أبيتَن لَيْلَةً   تَنَاقَلُ أبي فيها إليك الرّكائبُ. (1)

فالصيغة في البيت الشعري مضارعة والأصل فيها (تتناقلُ) والماضي منها "تناقل" على زنة تفاعل، والمعنى الذي أدته في السياق هو معنى "تَفعّلَ"، أي تنقلَ.

هـــ- مجيئه بمعنى: "فعلَ":

ورد لهذه الدلالة تحامى:

جِرَاح، تحاماها الأساةُ، مخوفة   وَسُقْمَانِ: بادٍ، منهما، ودخيلُ. (2)

فالفعل "تحامى" جاء بمعنى "فعل" أي "حمى" ونلاحظ في الفعل بعض من المبالغة والتكثير.

افتعَلَ - يفْتَعِلُ:

ورد بناء " افتعَلَ " في السجينات ثماني مرات توزع على دلالات الآتية:

أ- المُطاوَعَةُ:

ورد لهذه الدلالة: اغتابَ، احتسب، التفتَ، اشْتَفَى:

ومُضْطَغِنٍ لَمْ يحمِلِ السِّرَّ قلبُهُ   تَلَفَّتَ ثمّ اغتَابَنِي وهو هائبُ. (3)

وَمَا هِيَ إلاّ نَظْرَةٌ، مَا احْتسَبْتُهَا   بعدَّانَ صَارَتْ بِي إليها المَصَايِرُ. (4)

حيثُ الْتَفَتُّ رأيتُ مَـــــــــــا   ءً سابحًا، وسِكَنْتُ ظِـــــــــلاًّ. (5)

وبغى على عبْسِ حُذَيفةُ فاشتقتْ   منْهُ صوَارِمُهُمْ ومِنْ ذبيانَ. (6)

1 - نفسه، ص 39.
2 - نفسه، ص 232.
3 - الديوان، ص 36.
4 - نفسه، ص 103.
5 - نفسه، ص 239.
6 - نفسه، ص 305.

الصيغ في هذه الأمثلة تدل على مطاوعة "فعَلَ" بفتح الفاء والعين واللام، وهي تحمل معاني الفعل الثلاثي المجرد، فاغتاب مطاوع (غَابَ).

واحْتَسَبَ مطاوع (حسَبَ)، والتفتَ مطاوعُ (لفتَ)، واشتفى مطاوع (شفى).

ب- الاجتهاد والطلب: (أي للزيادة على معناه):

من الصيغ الدالة على هذا المعنى: اِجْتَنَى –اجتنى:

كفتْ غَدَوَاتِ الغيثِ دِرّاتُ كفِّهِ فأمرَعَ بَادٍ واجتنَى العيشَ حَاضِرُ.

وَإِذَا نـــــزَلْنَا بِالسّــــــــــوا جيرِ اجتنينا العيشَ سهْلاً. [1]

ج- المشاركة:

جاء بها للدلالة على المشاركة مرة واحدة: احتَمَى:

والتّغلبيون احتموا عنْ مثلِهَا فعَدُوا على العادين بالسُّلاّنِ. [2]

ورد الفعل "احتموا" على زِنَة افتعلوا بمعنى التشارك، لأن الاحتماء في البيت الشعري (السّياق) دال على الجماعة، فعلى الأرجح أن التغلبيين احتموا ببعضهم البعض، ومن هنا فهم متشاركون في الاحتماء.

د- الدلالة على ما اشتق منه الفعل:

ورد مرة واحدة دالا على هذا المعنى: أشتكي:

إلىَ منْ أشتَكِي؟ ولمن أناجي، إذا ضاقتْ بَمَا فيها الصّدور؟

فصيغة البيت الشعري أن الفعل "أشْتَكي" مضارعة، والماضي فيها اشتكى، والمعنى الذي اتخذته في سياق البيت الشعري أنّ الفعل "اشتكى" أراد به الشاعر أن يُظهِرَ الشكوى.

ثانيا: بنية الأسماء (المشتقات):

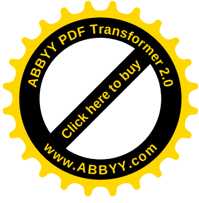
نعتمد في هذا القسم دراسة المشتقات، حيث ركزنا على البارزة منها في السجينات، وقــد تمثلــت في: (صيغة المبالغة، والصفة المشبهة واسم الفاعل واسم المفعول)، وقد روعي في دراستنا لها مختلــف الأبنيــة لهــذه المشتقات مع إبراز الدلالات المتنوعة لها.

أ- صيغة المبالغة:

إذ أريد الدلالة على الكثرة والمبالغة في اتصاف الذات بالحدث، حول بناء اسم الفاعل إلى أبنية متعــددة هي صيغ المبالغة، ويرى بعضهم أنها لا تجيء إلا من الثلاثي المتعدي، وإن ما جاء على أوزانها من اللام إنما موصوفة

1 - نفسه، ص 239.

2 - الديوان، ص 305.



مشبهة.(1) غير أننا إذا عدنا إلى كتب التراث اللغوية التي تحدثت عن هذه القضية نجد أن هذه الصيغ جاءت مـــن اللازم والمتعدي.

وتبنى صيغ المبالغة كما ذكر ابن خالويه علي اثني عشر بناء هي: « فعال كفساق، وفعل كغدر، وفعال كغدار، وفعول كغدور، ومفعيل كمغطير ومفعال كمغطار، وفُعلة كهمزة لُمزة، وفعولة كملولة، وفعالة كعلامة وفاعلة كرواية وخائنة، وفُعّالة كبقاقة – لكثير الكلام- ومفْعَالَةُ كمِجْرَامة».(2)

وليس في كلام ابن خالويه علي ما يدل على أن صيغ المبالغة سماعية أو قياسية.

ويرى الأستاذ كمال إبراهيم أن صيغة "فاعل" تحول إلى خمسة أوزان إذا أريد بها الكثرة والمبالغة في الصفة وهي: « فعّال، ومفعال، وفعول، وفعيل، وفعِل » وذكر صيغا أخرى سمعت هي : « فعيل، مفعيل، وفُعْلَة، وفَعَال وفاعول »(3)

ومن المعاني التي تتحقق بها المبالغة والكثرة استعمال صيغة التفضيل التي تستخدم أصلا للمفاصلة أصـــلا للمفاصلة، ولكنها إذا زادت عن ذلك دلت على المبالغة وسيتضح ذلك في حينه.

كل هذه الصّيغ التي تستخدمها العربية قصد المبالغة في المعاني والأفعال والصفات، نجــدها موظفـــة في سجينات أبي فراس، بصور تختلف باختلاف المعاني وتتنوع بتنوع الوقائع والأحداث.

والأمر الذي يجب التنبيه إليه، أننا سنقتصر على أهم الصيغ المستعملة في السجينات وأكثرهـــا تـــأثيرا في المعاني والصور دون التطرق إلى حالات التعدي واللزوم، أو إلى تصنيف الصيغ القياسية والسماعية لأن الأمـــر لا يتطلب ذلك، وإنما إبراز الدلالات وأهم الصيغ: فعول المختلفة لكل بنية وأثرها في السياق الشعري.

فعول:

وهي من الصيغ التي تستعمل بكثرة في الدلالة على معاني التكثير والمبالغة واستعمالها في السجينات لا يخلو من تلك المعاني وتحسرا وألما أو تجلدا أو أملا، يقول أبو فراس، وقد طال به الأَسْرُ وامتنع سيف الدولة الفداء:

صَبورُ وَلَوْ تبْقَ منِّي بقيّةُ　　　　قؤولُ ولو أنّ السيوفَ جَوَابُ

وقور و أحدث الزّمانِ تَنُوشُني　　　　وللموت حولي جيئة وذَهَابُ(4)

الشاعر في موقف الثبات والرّزانة، فتجده يستعمل ضيع المبالغة في البيتين، وهي على التـــوالي (صـــبور، قؤول، وقورُ)، وقد انتقاها لتقوية صفات: الصّبر، القول والوقار التي تثبت وجودّه، وتبرزُ عزة نفسه.

على الرغم أنّ الشاعر في موقف يرثى له ممن الألم والوجع والإبطاء في الفداء، لكنه تجلّد وصبر أمام الدّهر وأحداثه.

1 - انظر: دراسات في علم الصرف، ص 18، 19.

2 - أنظر لمزهر السيوطي، ج2، ص 243.

3 - عمدة الصرف: ص 184.

4 - الديوان، ص 24، 25.

ويوظف أبو فراس هذه الصيغة في موضع آخر، مع وصف أكثر عمقا وأشد أثران فيقول:

وأنتَ الكريمُ، وأنتَ الحليمُ   وأنتَ العطُوفُ، وأنتَ الحدِبْ. (1)

فاستعمل (العطُوفُ)، وهي صيغة معرّفة باللف والّلام، للمبالغة، وما دام الشاعر في موقف الضعيف، فهو يلجأ إلى كل ما يرضى سيف الدولة من الاستعطاف والالتماس وإنه يشتكي ضَعْفَّهُ، فقد قَهَرهُ أعداؤُه ولا ملجـــأ إلاّ إلى ابن عمّه الذي يستطيع إخراجه وتخليصه مما هو فيه.

ولما ينتقل أبو فراس إلى الفخر والاعتزاز بثبات رأيه أمام حسَّاده يستعمل صيغة: (حَسُود)، فيقول:

ومِنْ شَرَفِي أنْ لاَ يزالَ يَعِيبُنِي   حَسُودُ على الأمرِ الذي هُوَ عائِبُ.

إنَّه يفتخر بنفسه ويُعْلِي مكانته، فنجده يبالغ في ذلك، بحيث جعَلَ الحَاسِدَ، يحسده على أمر من الأجـــدر ألاّ يُحسدَ، لأنه أمْرُ عارُ.

ولكن الشاعر بثبات رأيه والفخر بنفسه جعل الأمرَ مبالَغًا فيه.

ومما ورد بصيغة (فعول)، قول أبي فراس مفتخراً بجدّه الذي تحمَّلَ دياب القتْلَى:

فجدِّي الذي لَّم العشيرةَ جُودُهُ   وقـــدْ طَارَ فيهاَ بالتّفرُّق طَائِرُ.

تَحمّلَ قتْـــلاَهَا، وسَاقَ دياتِهَا   حَمُولُ لِمَا جرّت علَيْهِ الجَزَائِرُ. (2)

فالشاعر في موضع فخر بالأجداد، واستعماله لصيغة المبالغة (حَمُولُ)، دالة على الكثرة والمبالغة فجدّه لم يحمِلْ الدّيات وفقط بل تحمّلَهَا، وتحمَّلَ أعباءها، وكأني بأبي فراس يريد أن يقول: لولا جدي الذي جمع ولَّم شمل العشيرة، ما كنتم يا قومي على تلك الحال.

ونجد الشاعر في موضع آخر يفتخر بسيف الدولة فيقول:

وَنَازَلَ مِنْهُ الدّيْلَمِيُّ بأرْزَنِ   لَجُوجُ إذا نَاوى، مطُول مُصَابِرُ. (3)

فـــ (لَجُوجُ) صيغة مبالغة، دالة على الفخر، وتهدف إلى إبراز السّمات الإيجابية التي تحلّى بها سيف الدولة.

ويستعمل أبو فراس هذه الصيغة في القصيدة نفسها، فيقول:

لهُ وعليه وقْعَةُ، بعْدَ وقْعَةٍ،   وَلُودُ بأطرافِ الأسِنَّةِ عَاقِرُ. (4)

إنه يفخر بسيف الدولة وبالانتصارات التي يحققها. فسيف الدولة وَلُدُ، أي كثير الولادة والتي تعـــني في السياق كثرة الانتصارات التي تحصُل واحدةً تلوَ الأخرى.

ومما ورد كذلك بصيغة (فعولُ) قول أبي فراس معتزّاً بنفسه ثابتا على رأيه:

وقُورُ، ورَيْعَانُ الصِّبَا يستفِزُّهَا،   فتأْرِنُ، أحْيَانًا، كما أرِن الُمهْرُ. (5)

1 - الديوان، ص 28.

2 - نفسه، ص 107.

3 - الديوان، ص 113. * الديلمي: هو الذي عصى سيف الدولة وتحصن بأرزن فقهرة سيف الدولة.

4 - نفسه، ص 114.

5 - نفسه، ص 158.

فقد استعمل الشاعر لفظة (وَقُور) في هذا الموضع تحقيقا لمعنى المبالغة فسيف الدولة تبطأ في الغذاء، وما على الشاعر إلاّ الثبات والرزانة، وهما السلاحان اللذان لا بد له أنْ يتسلح بهما.

ومما ورد على زنة (فَعُولُ)، وهي كثيرة في إحدى القصائد التي استعطف بها سيف الدولة، وقد ثقلـــت عليه العِلةُ:

ولئنْ حَنَنْتَ إلـــــى ذُرَا ... هُ لقدْ حَنَنْتَ إلى وَصُــــــول.

لاَ بِالغَضُوبِ، وَلاَ الكَذُو ... بِ، ولاَ القطُوبِ، ولاَ المَلُولِ.

وقوله فيها أيضا:

أجْمِلْ على النّفْسِ الكريـــ ... مَةِ فيَّ، والقلْبِ الحمُولِ!

أمَّا الحِبُّ فليْسَ يُصْـــــ ... غِي في هَوَاهُ إلَى عَزُول. (1)

فالأبيات مفعمة بصيغ المبالغة، وهي على الترتيب: (وَصُولِ، الغضوب، الكذوب، القطـــوب، الملـــولِ، الحمول، عزولِ)، وكلها دالةُ على اللم الذي عيش به الشاعر داخل السجن، فهو يحنّ إلى الوصال لأنه يعبِّر بصدق العاطفة، فهو لا يكذب، بل يتحمّلو يتجلّد عَسَى أنْ يلتفت إليه ابن عمه فيتسارع في الفداء.

فعَّالُ:

تتردّ هذه الصيغة في مواضع متفرقة في السجينات، ومما ورد من استعمالات (فَعّال) قصد المبالغة ما قاله أبو فراس معاتبا متحسّرا:

وَمَا كلُّ فَعّالٍ يُجَازَى بِفِعْلَهَ ... وَمَا كلُّ قوّالٍ لديَّ يُجَابُ. (2)

فالشاعر لجأ إلى توظيف صيغتي (فعّال) و (قوّال) للمبالغة، فهو في موقف يقول تألّمٍ، فنجده يعاتب قومَه عسى أن يجدَ فيهم من يفعل أكثر ممن يقول لأنه في حالة تستلزم الفعل والقيام به لا إلى كثرة القوال التي لا يُرجى منها الفائدة.

ومما ورد بصيغة (فعّال)، قول أبي فراس يسأل سيف الدولة المفاداة وهو يفتخر:

فنحن تفتقدوني تفتدُوا شَرَفَ العُلاَ، ... وأُسرَعَ عَوّادٍ إليها، معوَّدِ.

وفي القصيدة نفسها يقول:

فما كلّ منْ شَاء المَعَالي ينَالُهَا ... ولاَ كلّ سيّارٍ إلى المجْدِ يهْتّدِي.

فقد وظّف الشاعر صيغتي (عوّاد) و (سيار) تحقيقا لمعنى المبالغة فهو من أسرع الذين يعودون إلى شـــرف العُلا، بل لا يتباطأ في ذلك.

لأن كل الذي يبتغي المعالي سوف ينالها، وكلّ الذي يسيرُ إلى طلبها يصلُ.

والشاعرُ ههُنَا يمْلِكُ الإدارة للوصول إلى المبتغى بشرط الفدية.

ومما ورد على وزن (فعال)، قول أبي فراس يفتخر بعمِّه:

1 - الديوان، ص 236.

2 - الديوان، ص 25.

وعَمِّيَ الذي أرْدى الوَزِيرَ وفَاتِكًا وَمَا الفَارِسُ الفتّاكُ إلاّ المُهَاجِرُ. [1]

إنّه يفتخر بعمّه (الحسين بن حمدان قاتل العباس بن المعتضدي) ويبالغ في نعته بكثـــرة الفتـــك إلى حـــدّ التهويل، ولأن أبا فراس جزء من بني حمدان، بل أميرهم وفارسهم، كان لابد أن يخصّ نفسه بالفخر بكل ما يسمو به من مكانة وفروسية، ولكنه آثر عمه على نفسه عسى أن يجد في ذلك سبيلا إلى الفداءِ والخلاص من سجنه.

وله من هذه الصيغة في مواضع أخرى من القصيدة نفسها، وهو يفتخر بسيف الدولة إلى حـــد المبالغـــة قائلا:

فنرْجُوكَ إحسَانًا ونخشاكَ صوْلَةً، لأنَّكَ جبّار، وانَّكَ جَابِرُ! [2]

وقوله أيضا:

نَطَقْتَ بِفَصْلِي وَامْتَدَحْتُ عَشِيرَتِي وَمَا أنَا مدَّاح، وَلاَ أنَا شَاعِرُ. [3]

فالشاعر في البيتين يستعمل الصيغتين (جبّار) و (مدّاح) لتحقيق معنى المبالغة، ففي الأولى (جبّار) تأكيـــد للتجبّر، وذلك لسبق الصيغة بأداة التوكيد "أنّ" المقرونة بكاف الخطاب الدّال على سيف الدولة الـــذي يتصـــف بالشجاعة والإقدام في المعارك. أما في الثانية (مدّاح) فهي مبالغة لصفة المدح، فهو لا يمدح بل يبالغ في ذلك. لأن الفضل في كل شيء حسب اعتقاده عائد إليه. وهنا من خلال الصيغتين السابقتين يحقق الشـــاعر أسمـــى معـــاني المبالغة.

وحينما نقف في إحدى سجينات أبي فراس، نجده يفتخر بنفسه فيستعمل صيغة (فعّال)، ليحقق بها معنى المبالغـــة والتعظيم من شأنه فيقول:

وإنّي لجرّارُ لكلّ كتيبةٍ مُعَوّدةٍ أنْ لاَ يَخِلَّ بِهَا النَّصْرُ.
وإنّي لَنزّالُ بكلّ مَخُوفَةٍ كثيرٌ إلى نُزَّالِهَا النّظرُ الشَّزْرُ. [4]

نلاحظ أنّ الشاعر قد وصل إلى حد المبالغة في تعظيم نفسه والافتخار بفروسيته، فهو جرّار ونـــزّال، لا يخافُ أحدًا، وأنّه يدخل حتى الأرض التي يكثر فيها أعداؤه.

مِفْعَال:

وردت هذه الصيغة مرة واحدة في السجينات قصد المبالغة وذلك في قول أبي فراس:

وإنّي لِمجْزَاعُ، خَلاَ أنَّ عَزْمةً تُدافِعُ عنّي حسْرةً وتُغالِبُ [5]

فالمبالغة في لفظة (مجزاع) التي أراد بها الشاعر وصف شدة الجزع ومما زاد الجزع تأكيدا هو الأداة إنَّ.

1 - الديوان، ص 108.
2 - نفسه، ص 117.
3 - نفسه، ص 120.
4 - الديوان، ص 159.
5 - نفسه، ص 39.

أَفْعَلُ:

من الصيغ التي دلّت على معاني المبالغة في السجينات، صيغة (أفْعَل)، وهي صيغة وضعت أصلا للمفاضلة، لكنها قد تخرج معناها الحقيقي إلى إفادة معنى المبالغة والتعظيم أحْيانًا.

واستخدم هذه الصيغة في السجينات وغفر ومتنوع بحسب الظروف والحالات والوقائع. يقول أبو فراس مفتخراً:

فسْلَ برْدَسًا عنَّا أخاكَ وَصِهْرَهُ ... وسَلْ آلَ برْدًا ليس أعْظمُكُمْ خَطْبًا.

وسَلْ قُرْقُوَاسًا والشَّمِيشَقَ صِهْرَهُ ... وَسَلْ سِبْطَهُ البِطريقَ أثبَتُكُمْ قلبًا.

وله فيها:

رَعَى اللهُ أوْفَانَا إذا قال ذمَّةً ... وأَنْفَذَنَا طعْنًا، وأثبَتَنَا قلْبًا.

وجدتُ أبَاكَ العِلْجَ لَمَّا خبَرْتُهُ ... أقلّكُمْ خيْرًا، وأكثركم عُجْبًا. [1]

الشاعر يُناظرُ في الأبيات خصمه الدمستق ولعله في موقف مفاضلة بل هو في موقف مفـــاخرة، ومـــدح وتعظيم مبالغ فيه، وقد جاءت صيغة (أفعل) مكررة سبع مرّات، كان للبيت الثالث النصيب الأوفر منها (بثلاث صيغ). لقد بالغ أبو فراس في فخره فهو و قومه أوفى الناس، وأنفذ طعْنًا واثبت قلْبًا، فماذا بقي لخصمه الدمســـتق فهُم أقلّ الخير وأكثر العُجْب.

وقال أبو فراس في موضع آخر، يطلب الفداء:

فإن تفتدوني تفتدوا شرف العُلا ... وأسرَعَ عوّادٍ إليها، معوَّدِ. [2]

فالشاعر - فيما يبدو- لم يقصد المفاصلة بل قصد إلى إعلاء مكانته وإبراز مترلته بتوظيف لفظة (أسْرَع) الدالة على مبالغة السرعة في العودة.

ومن استعمالات (أفعل) قصد المبالغة، قول أبي فراس:

وسَاقَ نُمَيْرًا أعْنَفَ السّوق بَالقنَا ... فَلمْ يُمسِ شَامِيٌّ و لَمْ يُضْحِ حَادِوُ. [3]

فالشاعر لم يقصد بـــ (أعْنَفَ) تفضيلاً، بل مبالغة في وصف السّوق الذي قام به سيف الدولة لقبيلة نمير، فهو وصف عنيف وليته كذلك بلْ أعنف.

ويقول أيضا من قصيدة أخرى مفتخرا:

أعَزّ بي الدّنْيا وأعْلَى ذَوي العُلا ... وأكرمْ منْ فوقَ التّراب ولاَ فخْرُ. [4]

فالبيت يشمل على ثلاث صيغ، وهي على التوالي: (أعزّ، أعلى، أكرم). والملاحظ جيدا لمعاني هذه الصيغ يجدها ليست للمفاضلة، وغنما للمبالغة لأن الشاعر في موقف مفاخرةٍ بالقوم، بالقوم، بل تعدّى ذلك إلى التعظيم من قيمتهم وقدرهم إلى درجة أنّهم أكرم مِنْ كلّ الذي يدب فوق التراب.

[1] - الديوان، ص 43.

2 - نفسه، ص 84.

3 - الديوان، ص 114.

4 - نفسه، ص 161.

ومما ورد على زنة (أفعل) قول أبي فراس

بَلَدُ، لَعَمْرُكَ، لَمْ أَزِلْ نُدَّارَهُ   معَ سيِّدٍ قرْمٍ أغرَّ، هِجانِ.[1]

لا يخف ما في البيت من مبالغة وتعظيم لسيف الدّولة، هذا السيد الأعزّ الكريم الحسيبُ، وقد اتضّـــحت المبالغة في لفظه (أغرّ) الدالة على قوة الوصف للممدوح.

ب- المشبّهة:

ونعني بها الألفاظ التي تحقق دلالة اتصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت والدوام، شـــرط أن يكـــون الثبوت والدوام عامتين يشملان الماضي والحاضر والمستقبل. ونعِتَتْ بمشبّهةٍ لأنها تشبه اسم الفاعل في أمرين :

« 1- دلالتها على الحدث وصاحبه، فكلمة "كريم" تدل على الكرم، ومن اتصف به، واسم الفاعل "قاعدة" يدل على الحدث وهو: القعود ومن اتصف به، ولكن دلالة الصفة المشبهة على الوصف ثابتة لازمة ودلالة اسم الفاعل على الوصف مفيدة للتجدد والحدوث أي أنّ صفة القيام ليست ملازمة لصاحبها بخلاف إثبات الصفة لصـــاحبها في الصفة المشتبهة ».[2]

ويرى بعضهم أن الصفة المشبهة لا تؤخذ إلا من الفعل اللازم.[3]

وأما عن بنائها فيرى الصرفيون أنها تنقاس من غير الثلاثي على زنة اسم الفاعل لكن بشرط أن يكون المعنى علـــى جهة الدوام للفرق بينها وبينه نحو: « معتدل القامة » و « مستقيم الرأي ».[4]

فلفظة « معتدل »، صفة مشبّهة من المزيد، على وزن « مُفْتَعِلٌ » وهي في الأصل اسم فاعل، فلمّا أريد به الثبوت صار صفة مشبهةً، و « مستقيم » صفة مشبهة، وهوة بناء اسم الفاعل من غير الثلاثي، فلما قصد بـــه الصفة اللازمة اعتبر صفة مشبهة.

وبناء على هذا، فإن الصفة المشبهة قد تأتي من غير الثلاثي على بناء اسم الفاعل إذا أريد الثبوت، والفرقُ بينهما وبين اسم الفاعل جليٌّ واضحُ، فما دلّ على الثبوت والدوام صفة، وما دلّ على التجدد والحدوث اســـم فاعل بصرف النظر عن الأبنية والوزان.

ونحن في عمل تطبيقي كهذا، لا نريد تفصيل ما جاء في كتب التراث اللغوية والصرفية أو كتب الحداثـــة عما قيل في هذه القضايا الصّرفية لأننا سنهتم بالدّلالات السياقية التي أبرزتها مختلف أبنيـــة الصـــفة المشـــبهة في سجينات أبي فراس.

وسنقتصر في هذه الأبنية على المشهور منها، وهي: فعيلُ –فعلٌ –فَعَلُ –فعْل –فعلان، اعتمادا على.

فعيل:

[1] - نفسه، ص 303.

[2] - عبد الستار عبد اللطيف أحمد سعيد، أساسيات علم الصرف – المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة الاسكندرية ط 1991، ج2، ص 64.

3 - انظر، مختصر الصرف، د/ عبد الهادي الفضلي، ص 60.

4 - انظر مثلا: الكتاب لسيبويه، ج1، ص 100، وشرح ابن عقيل، ج2 ص 112-113.

وهي من الأبنية التي تدل على الصفة المشبهة إذا اتصّفت بالثبوت والدّوام، وكان حُضورها في السجينات وافرًا - يقول أبو فراس مستعطفا سيف الدولة:

وأنتَ الكريمُ، وأنتَ الحكيمُ　　　وأنتَ العَطُوفُ، وأنتَ الحدِبْ(1)

فالصيغتان (الكريم، الحكيم) وهما معرّفتان بالألف واللام تدلان على ثبوت ودوام الصـــفة في صـــاحبه، فسيف الدولة دائمُ الكرم والحِلْم.

وما دام الشاعر في موقف ضعيف واستعطاف، فهو يراهُ كذلك، ولا بد أنْ يكون على ذلك.

ومن ذلك أيضا قول أبي فراس في موضع آخر:

فلاَ تَحْمِلْ على قلبٍ جر يحٍ　　　بِهِ لحوادثِ الأيّامَ ندْبُ. (2)

فالصفة المشبهة (جريح) تدل على أن قلب الشاعر دائم الجراح ما دام في السجن وفي هذه الحالة، وقـــد انتقى هذه الصفة ليبرز مدى المعاناة التي يكابدها في مرحلة السِّجن.

ومما ورد كذلك بصيغة (فعيل) قول أبي فراس:

قرِيحُ مجَاري الدّمعِ مُسْتَلَبُ الكَرَى　　　يُقَلْقِلُهُ همٌّ مِنَ الشَّوْقِ نَاصِبُ. (3)

وقوله في القصيدة نفسها:

وكمْ من حزينٍ مِثْلِ حُزْني وَوَالِهٍ　　　وَلَكِنَّني وَحْدِي الحَزينُ المرَافِقُ. (4)

فالشاعر يبدي مدى اله وحزنه، فيختار لذلك الصفات المشبهة الدالة على ذلك، وهي على الترتيـــب (قـــريح، حزين، الحزين)، وهي صفات تدل على الثبوت والدّوام لأن الشاعر دائم الفرح والحزن ما دام في تلك الظروف القاسية، نلاحظ أنه كرر صفة الحزن لأنها لازمته طوال مرحلته في السجن.

ويستعمل أبو فراس هذه الصيغة، مفاخرا بنفسه، فيقول:

متَى تُخْلِفُ الأيام مثلي لكم فَتًى　　　طَويلَ نِجَادِ السيفِ رحْبَ المقلَّدِ؟

مَتَى تلِدُ الأيّامُ مِثْلِي لكم فتًـــى　　　شديدًا على البأساءِ، غيْرَ مُلَهَّدِ؟(5)

نلاحظ أن الشاعر يفتخر بنفسه وما دام الشاعر في موضع المفاخرة فهو ليستخدم الصّـــفتين المتنبّهـــتين (طويل، شديد)، الدالتين على ثبوتهما في صاحبهما وهو الشاعر الذي يتصف بطول القامة، والتي كنّ عنها بقوله (طويل نجاد السيف)، وسعه ما بين الكفّين والتي كنّى بها بـــ (رحب المقلد)، وهو في آخر المطاف شديدُ غير ذليل ولا ضعيف.

ومن استعمالات (فعيل) قصد اتصاف الذات بالحدث على وجه الثبوت والدّوام، قوله يعاتب ويستضعف سيف الدولة طالبا إياه الفداء:

---

1 - الديوان، ص 28.

2 - نفسه، ص 31.

3 - نفسه، ص 38.

4 - نفسه، ص 39.

5 - الديوان، ص 84.

فَلَيْتَكَ تحلو، والحياة مريرةٌ وليتك ترضى والأنام غضابُ. [1]

وقوله أيضا في موضع آخر:

مَرِيرُ على العداءِ، لكن جَارَهُ إلى خَصِبِ الأكنافِ عذْبِ المَوَارِدِ. [2]

فالصفة الشاعر المشبهة (مريرة)، ملازمة للشاعر، دائمة فيه ما لم يخرج من السجن، وهو مرير كذلك منْ أعدائه وحسّاده ونجده قد أحسن في اختيار الصفة المشبهة لأنها ناسبت السّياق وعملت على إبراز المعـــنى المـــراد توصيله.

فَعْل:

ورد هذا البناء في السجينات بكثرة، فكان استخدامه فيها في مواضع مختلفة، وبدلالات متنوعة، وهـــذا البناء سيأتي من الفعل الذي وزنه "فَعُلَ". [3] والشرط في كون هذا البناء – فَعْل- صفةً مشبّهة، دلالته على الثبوت والدّوام.

ومن هذا البناء في السجينات، قول أبي فراس يجيبُ على عتاب سيف الدولة له، وهو في السجن:

زماني كلّه غَضَبٌ وعتْبٌ وأنت عَليَّ والأيامُ إلْبُ.

وعيْشُ العَالمين لديكَ سَهْلٌ وعيْشِي وَحْدَهُ بفَنَاك صَعْبُ.

وأنتَ وأنْتَ دَافِعُ كلّ خَطْبِ مَعَ الخَطْبِ المُلمِّ عليَّ خَطْبُ.

ومنها أيْضاٌ:

فلاَ تحملْ على قلْبٍ جَرِيحٍ بِهِ لحوادثِ الأيّام ندْبُ.

لإسماعيل بي وبنية فخـــرٌ وفي إسحاقَ بي وبنيهِ عُجْبُ. [4]

فالأبيات تشمل على صفات مشبّهة كثيرة، وهي على التوالي:

(عتْبٌ -عيْشُ -سَهْلٌ -صَعْبُ -خَطْبُ -ندْبُ -فخـــرٌ) وهي تدل علـــى ثبـــوت ودوام الصـــفة في صاحبها، فالصفة المشبهة (عتْبٌ) مثلا تدل على الثبوت والدوام لأن أبا فراس يعاني الآلام والعتاب ثابت ودائـــمٌ مادام الشاعر السُجْن، والمر نفسه بالنسبة للصفتين المشبهتين (سَهْلٌ -صَعْبُ) فهما دائمتان في صاحبهما، ما دام الشاعر يرى عيش الناس عند سيف الدولة سهل، غير أن عيشه عند ابن عمه صعبٌ، وكأنه مستحيل، وإذا كان الشاعر يعتقد ذلك، فإن الصفتين المشبهتين دالتان على الدوام في صاحبهما.

والملاحظ في البيت الثالث هو تكرار الشاعر للصفة المشبهة (خطب) ثلاث مرّات، وتكرارها دلالةٌ على ثبوتها ودوامها في صاحبها، وهو سيف الدولة، لأنه المدافع عن كل الخطوب التي تسلّم على أبي فراس.

ويستعمل أبو فراس هذا البناء في إحدى سجيناته الشهيرة فيقول:

1 - نفسه، ص 27.

2 - نفسه، ص 89.

3 - أنظر مثلا: شرح الشافية للرضى، ج1، ص 143، 148.

4 - الديوان، ص 31.

تروع إلى الواشِنِينَ فِيَّ، وإنَّ لي   لأذْنًا بِهَا، عنْ كُلِّ واشيةٍ، وَقْرُ. (1)

فالشاعر وظّف الصفة المشبّهة (وقرْ) للدلالة على الثبوت والدّوام فيه، فهو لا يسمع لأي أحدٍ، و لم يأبَهْ لكلّ واشية، فهو دائِمُ الصّمم والوقْر، مادام الوضع كذلك.

ج- اسم الفاعل:

«هو صفة مشتقة تدل على معنى حادث وعلى فاعله كشارب ومخترع ومستعد.

والمراد بالمعنى الحادث المعنى المتجدد بتجدد الأزمنة، وبه تخرج الصفة المشبهة لأنها تدل على معنى ثابت دائمٍ ». (2)

وهو: " اسم يشق من الفعل، للدلالة على وصف من قام بالفعل." (3)

وهو أيضا: « اسم مصوغ من المصدر للدلالة على الحدث والذات ويكون معناه التجدد والحدوث». (4)

ومما سبق من التعريفات المتعددة نستنتج أن اسم الفاعل من المشتقات الدالة على التجـــدد والحـــدوث، وشأنه شأت جميع المشتقات التي تؤخذ من غيرها، وليس هناك داعٍ أن ندخل في خلافات البصريين والكـــوفيين حول أصل الإشتاق.

أما عن بنائه وصياغته، فقد اختلف الصرفيون في هذه المسألة وتعددت آرائهم ووجهـــات نظـــرهم. (5) وسنأخذ في هذه القضية بالقول الشائع عند الصرفيون، انه يشتق ويصاغ من الثلاثي على وزن "فاعل"، ومن غير الثلاثي بإبدال ياء المضارعة ميمًا مضمونة وكسر ما قبل الآخر.

واستخدام اسم الفاعل في السجينات كثير ووافر، وبصور مختلفة المعاني، ومتنوعة الوقائع والأحداث.

ومما ينبعب التنبيه إليه أننا سنقتصر على أبرز النماذج في السجينات التي وردت على بناء اســـم الفاعـــل وأكثرها تأثيرا في المعاني والصور، ومن أمثلة ذلك، ما قاله أبو فراس يذكر قوما عجزُوا رأيه في الثبات يوم أسره، ويفتخر:

أَلَمْ يعْلِمِ الذَلاَنُ أنْ بني الوغَى   كذَاكَ، سليبٌ بالرِّماح وسَالبُ.
ومضطغنٍ لَمْ يحْمِلْ السِّرَّ قَلْبُهُ   تلفّتَ ثُمَّ اغتابَنِي، وهوَ هَائِبُ.
ومنّ شرفِي أنْ لا يزالَ يَعِيبُنِي   حَسُودٌ على المر الذي هو عائِبُ.
هُمْ يطمئنونَ المْجدَ واللهُ مُوقِدٌ   وكمْ ينقُصُونَ الفَلَ واللهُ وَاهِبُ.
وهَلْ يدفعُ الإنْسانُ مَا هُوَ وَاقِعٌ   وهَلْ يعْلَمُ الإنسانُ مَا هُوَ كَاسِبُ. (6)

[1] - الديوان، ص 157.
2 - محمد أسعد النّادري، نحو اللغة العربية، صيدا، بيروت، ط2، 2002، ص 73
3 - عبد الرحمن، التطبيق الصرفي، دار المسيرة، عمان ، ط1، 208، ص 73.
4 - خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، لبنان، ط1، 2003، ص 179.
5 - انظر مثلا، شرح ابن عقيل، ج2، ص 109، 110.
[6] - الديوان، ص 36.

فالشاعر، قد استخدم في هذه الأبيات اسم الفاعل بكثرة حتى يكاد هذا البناء يطغى على معظمها، وأسماء الفاعلين كالآتي (سَالبُ، مضطغنٍ، هَائِبُ، عائِبُ، مُوقِدٌ، وَاهِبُ، وَاقِعٌ، كَاسِبُ).

وهي دالة على التجدد والحدوث، فالصيغة (موقد) مثلا تدل على التجدد، إذ أنّ العداء والحساد كلما أراد إطفاء المجد إلاّ وجدد الله وقوده.

وكلما انقصوا الفصل، أو حاولوا ذلكن إلا جدد الله وهْبَهُ.

ومن استخدام هذا البناء كذلك في القصيدة نفسها: قول أبي فراس:

فلاَ تُلْبَسْ النّعمى وغيرُكَ مُلْبِسٌ ... ولاَ تُقْبَلُ الدّنْيا وغَيْرُكَ واهِبُ.

ولاَ أنا من كلّ المطاعم، طاعِمٌ ... وَلاَ أنا، منْ كلّ المَشَارِبِ، شاربُ.

ألاَ ليْتَني حُمّلْتُ هَمّي وهمَّهُ، ... وأنَّ أخِي نَاءٍ عنِ الهمّ عَازبُ.[1]

أتاني مع الرّكبان أنّك جَازِعٌ ... وغيْرُك يخْفَى عنْهُ لله واجِبُ.[2]

نلاحظ في هذه الأبيات أن أسماء الفاعلين: (ملبس، واهب، طاعم، شاربُ، نَاءٍ، عازب، جازع، واجب) دلّت على معنى حادث وعلى فاعله وهي تدل كذلك على وصف من قام بالفعل، فصيغة (جازع) صفة في سيف الدولة، وهي متجددة فيه كلما اتاع الرّكبان يحدّثونه عن السجين أبي فراسٍ.

ويوظف أبو فراس اسم الفاعل في إحدى قصائده التي يفتخر فيها بنفسه وبسيف الدولة وقومه، ووقائعهم فيقول:

وكيفَ يُنالُ المجدث، والجسمُ وَداعٍ، ... وكيفَ يُحازُ الحمدُ، والوَفْرُ وافِرُ؟.

ولمذا ألّمت بالديارين أزمةٌ ... جَلاَهَا، ونابُ المَوْتِ بالموتِ كاشرُ.[3]

ومنها أيضا قوله:

ألاَ قُلْ لسيفِ الدولة القدْمِ: إنّني ... على كلّ شيءٍ غير وصْفِكَ قادِرُ.

فلاّ تلزمَنّي خِطّةً لاَ أُطِيقُهاَ ... فمجْدُكَ غلاّبٌ، وفضْلُكَ بَاهِرُ.

وعَنْ ذكرِ أيّام مَضتْ، ومواقفٍ ... مَكَاني منها بيّن الفضْلِ ظّاهِرُ.

بَنَاهُنّ باني الثّغْرِ، والذَغْرُ دَارِسٌ ... وعَامشرُ دين اللهِ، والدّين دَائِرُ.[4]

فالشاعر في موضع المفاخرة ومادام المر كذلك، فقد ارتأى أن يستخدم اسم الفاعل للدلالة على ذلــك وعلى التجدد والحدوث وإبراز المواقف، ونجد أن الصيغ (وادع، وافر، كاشر، قادر، باهر، ظاهر، دارس، عــامر دائر) قد ناسبت والموضوع، فعن موقفه البطولية ومكانته الحربية في البيت الخامس يخبرنا بمكانة البــيِّن، والــذي يتجدد ظهوره كلّما لزِمَ الأمر.

د- اسم المفعول:

1 - أخي: يقصد أبا الهيجا حرب بن سعيد.

2 - نفسه، ص 38.

3 - الديوان، ص 108.

4 - الديوان، ص 113، وهو يشير في البيت إلى بناء وسيف الدولة لرعبان والحدث من بلاد الروم.

« هو الاسم المشتق للدلالة على من وقع عليه الحدث، مع التجدد والحدوث في معناه ».[1]

وهو كذلك: « صفة مشتقة تدل على معنى حادِثٍ وعلى مفعوله، كمفتوح ومرسل ومسترجعٍ ».[2]

في كتاب أبنية الصرف أن اسم المفعول هو: « ما اُشتُقَّ من المصدر للدلالة على صفة من وقـــع عليـــه الحدث».[3]

أمَّا الرّاجحي فيرى أن اسم الفاعل: « مشتق من الفعل المضارع المتعدِّي المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفِعْلُ. [4]

ومن التعريفات السابقة، يمكن القول أنّ اسم المفعول من المشتقات التي تؤخذ من غيرها، الدالة على صفة من وقع عليه الحدث أو الفعل، فهو من حيث الدلالة كاسم الفاعل في التجدد والحدوث، واختلافهما جليٌّ مـــن حيث البناءُ (الوزن)، وكذلك اسم الفاعل يدل على صفة من قام بالفعل غير أن اسم المفعول دالٌّ على صفة من وقع عليه الفعل.

وليس يهمنا في هذه القضية أن ندخل في الخلافات الصرفية حول أصل الاشتقاق الحاصلة بين الصرفين [5] أو حول كيفية صياغة اسم المفعول، لأن عملنا تطبيقي يهتم بإبراز مختلف الدلالات التي نجـــدها في ســـجينات أبي فراس، والتي تؤثر في المعاني والصور.

وسنقتصر في اشتقاقه وصياغته على القول المشهور، الذي يرى أن اسم المفعول، يصاغ من الثلاثي على وزن "مفعول" ومن غير الثلاثي أي المزيد، بإبدال ياء المضارعة ميما مضمونةً، وفتح ما قبل الآخر.

ولّما نستقرُ، السجينات نجد أن الشاعر قد وظف أسماء المفعولين بنسبة أقل من المشتقات الأخرى، ومـــن ذلك ما قاله أبو فراس لما وافاه العيدُ، وشقّ عليه ذلك، وهو في السجن:

يَا عِيدُ! إما عُدْتُ بمحبوبٍ	على معنَّى القلْبِ، مكْرُوبِ.
يَا عِيدُ! قدْ عُدْتُ على ناظرٍ	عن كلّ حُسْنٍ فيكَ محْجُوبِ.
يَاَ وَحْشَةَ الـــدّارِ التي ربُّهَا	أصْبَـــحَ في أثْـــوابِ مربُوبِ. [6]

فالمتأمل في الأبيات، يجد أنّ الشاعر استخدم الصيغ:

1 - عبد الهادي الفضلي، مختصر الصرف، دار الشروق، جدة، ط3، 1988، ص 60.

2 - النادري، نحو اللغة العربية، ص 11.

3 - خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 193.

4 - عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 78.

5 - انظر مثلاً: الكتاب لسيبوية، ج2، ص 363.

6 - الديوان، ص 34.

(محبوب، مكروب، محجوب، مربوب) وهي كلها على زنة مفعول، والتي تدل على صفة من وقع عليـه الفعل، فلفظة (محبوب)، مثلا في البيت الأول دالةٌ على من وقع عليه الحدث، وهو الشاعر الذي يكابر ويعاني آلام الغربة، وهو في السجن.

كما يستخدم أبو فراس اسم المفعول في مواضع أخرى من السجينات، وذلك لما كتب إلى سيف الدولة يسأله الفداء قائلاً:

هُمْ عَضَلُوا عنه الفِداءَ فَأصْبَحُوا ... يَهُذّونَ أطْرَافَ القَريضِ المقصّدِ.
فَلاَ كَانَ كَلْبُ الرُّوم أراف مِنْكُمُ ... وأَرْغَبَ في كسْبِ الثّناء المخلّدِ.
ولا بلغ الأعداء أن يَتَنَاهَضُــوا ... وتقْعُدَ عنْ هذَا العَــلاَءِ المُشَيّدِ.[1]

الملاحظ على أسماء المفعولين في الأبيات أنها جاءت كلّها صفات لموصوف قبلها، وهي مشتقة من أفعال غير ثلاثية، تدل على وقوع الفعل عليها، والأسماء كالآتي (المقصّد، والمخلّد، المشيّد)، وهي معرفة بالألف واللاّم.

ومما ورد على هذا البناء، قول أبي فراس يفتخر بأهله وقومه:

وكَانَ أخي إنْ رامَ أمْرًا بِنَفْسِهِ، ... فَلاَ الخوْفُ موْجُودٌ ولاَ العجْزُ حَاضِرُ.
وكَانَ أخي إنْ يسْعَ ساعٍ بمجدهِ ... فَلاَ الموْتُ مَحْذُورُ ولاَ السّمُّ ضَائرُ.
فإن جدّ أوْ لفَّ الأمُورَ بِعَزْمِــهِ ... فقُلْ: هُوَ موْتُورُ الحَشَى وهُوَ واتِرُ!

والملاحظ في الأبيات أن الشاعر استخدم أسماء المفعولين للدلالة على الفخر الذي وقع علــى صــاحبه، فأخوه لا يعرف الخوفَ والعجز، بل هما غيرُ موجودين، ولا يحذر الموت ولا يضره شيءٌ، ومما زاد الفخر قوةٌ في المعنى هو إردافُ أسماء الفاعل عقب كل اسم مفعول (موجود، حاضر، محذور، ضائر، موتور، واتِرُ)، الأمر الذي زاد كذلك في الوقع الموسيقي للأبيات.

ويقول مناجيّا الحمامة في قصيدة أخرى، وقد سمعها تنوح على شجرةٍ:

أَتَحْمِلُ محزونَ الفؤادِ قَــوَادِمٌ ... عَلَى غَصْنٍ نَائي المسَافَةِ عالٍ؟
أَيَضْحَكُ مأسورُ، وتبكي طليقةٌ ... وَيَسْكُتُ محزونٌ، ويندبُ سَالٍ؟

فالشاعر في حالة يرثى لهان الأمر الذي جعله يستعمل أسماءَ المفعولين (محزون، مأسور، محزون)، والملاحظ على هذه الأبيات كذلك مدى معاناة الشاعر، فالحزن قد وقع عليه، والأسر تمكّنَ منه، والمعاناة مستمرة متجددة، طالما بقي في السجن.

وبعد هذا العرض البسيط لأبرز المشتقات واستعمالاتها ودلالاتها في السجينات، يجد ربنا التنبيــه إلى أنّ استخدامها، اقتضتها الأحوال والظروف التي عاشها الشاعر في مرحلة السجن، والتي أثرت في حياته آنذاك.

ومما يجب الإقرار به أن أبا فراس قد وفق إلى حدٍّ كبير في استعمال تلك المشتقات (الصفة المشبهة، صيغة المبالغة، اسم الفاعل، اسم المفعول)، فقد لعبت كلّ منها دورها الفعال في السجينات سواء على المستوى الفني أو

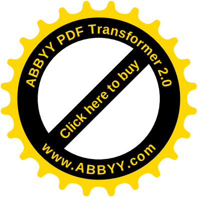
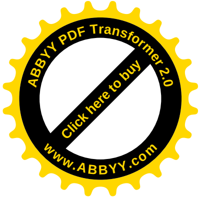
1 - نفسه، ص 84.

المعنوي، وقد اختار منها أو سعها وأشهرها استعمالا في العربية، وأعماق تأثيرا في المعـــاني والصّـــور ولم يكـــن الاختيار مقتصرا على الألفاظ والعبارات فحسب، بل تجاوز إلى اختيار المواضع والحالات، فمثلا حينما يكون في موضع المفاخرة يميل كثيرا إلى استعمال الصفة المشبهة واسم الفاعل وحينما يبالغ في ذلك يستخدم صيغة المبالغـــة ولما يكون في موضع يأس وحسرة وعتاب يستعمل اسم المفعول وهكذا .... كما أنه اختـــار المواقـــع الملائمـــة كالقافية مثلا التي كانت صوتية وصرفية، كما أن لها إجراءً دلاليّا كذلك.

« ولذلك نلاحظ في كثير من الحيان أنّ البيت كله متجه إلى كلمة القافية».(1)

ومن السجينات التي توضح وتبرز ذلك، رائيته: « لعلّ خيال العامرية زائر» فقد كثر فيها ورود صـــيغة اسم الفاعل في كلمات القافية. وكانت القافية في هذه القصيدة ملائمة لمعاني الفخر.

[1] - انظر: البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني، ص 69.

الفصل الثالث:

المستوى التركيبي النحوي

تمهيـــــــــــــــــــــــــــد :

يعد المستوى التركيبي من أهم العناصر التي تساهم في تفسير و تحليل العمل أو الخطاب الشعري و لذلك أهمية كبيرة . لأن بناء الجملة في القصيدة الشعرية يكشف لنا معانيها على وجهها الصحيح ، و في ذلك يقـــول محمد حماسة عبد اللّطيف:<< ومع اعتقادي بأنه أية نقطة ما تصلح أن تكون منطلقا للبحث الجادّ المفيد أرى انّ الشعر فن لغوي قبل كل شيء و بعدهُ و أنّ فهمه لن يكون على الصورة الصحيحة المفيدة ، إلاّ إذا كـــان هـــذا الفهم قائما في أول أمره على فهم بنائه ، وبناء الشعر لا يقوم إلاّ على بناء جمله المسلوكة في وزنـــه و قوافيـــه أو موسيقاه ، كما يحب بعض المحدثين أن يسموا الوزن و القافية >> .[1]

الجملة في الفكر اللّغوي العربي القديم و الحديث :

اهتممنا في هذا التوجه المنهجي بدراسة الجملة ، لأنها الوحدة اللغوية الرئيسية في عملية التواصل لم يكن مفهوم الجملة ميدان بحث النحويين فقط ، و إنما كان بحث علوم عدة كل حسب خصوصية موضوعه و غايته ، ولكنّ في المحصّلة يشار إلى وظيفتها وهي إيصال المعنى إلى المتلقي بشمل يحقق الغاية .

و يحسن بنا في هذا المقام ، بأن نشير إلى ما بسطه النحاة العرب القدامى وبعض اللسانيين المحدثين في تعريف الجملة و نظامها ووظيفتها و أقسامها ودلالاتها.

يرى بعض النحاة أّنّ الجملة مرادفة للكلام و شرطهما الإفادة ، فهذا ابن جني يرى أنّ الجملة قاعدة الحـــديث و سمّاها الكلام الذي هو " لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحاة الجمل " [2].

و يشير ابن يعيش إلى الكلام قائلا : " أعلم أنّ الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه ، وتسمّى جملة ، وهو الذي يسميه النّحاة الجمل".[3]

أما ابن هشام ، فقد فرق بين الكلام و الجملة فهو يرى << أنّ الجملة عبارة عن الفعل و فاعله ، كقام زيدُ ، و المبتدأ و خبره ، كـــزيد قائمٌ، و ما كان بمنزلة أحدهما نحو : ضُرب اللّص ، و " أقام الزيدان " ، و " كان زيـــدٌ قائما " و " ظننته قائما " [4] . و قد ذهب ابن هشام في سياق حديثه عن الجملة و الكلام إلى أنّ الجملة أعمّ من الكلام إذ شرطه الإفادة بخلافها موضّحا ذلك في قوله : " و تسمعهم يقولون جملة الشرط ، وجملة الجـــواب ، وجملة الصّلـــــــــة ، وكل ذلـــك ليس مفيـــــــــدا فليـــس بكلام >>.[5]

(1)- محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص 418 .
(2)- ابن جني الخصائص ، تح ، عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ج1 ، ص 82 .
(3)- الشيخ موفق الدين بن يعيش : شرح المفصل ، ج1 ، ص 20 .
(4)- جمال الدين ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب ، تح ، مازن المبارك ، ومحمد علي حمد الله ، ص 490 .
(5)- نفسه ، ص 490.

فالجملة حسبه ، أشمل من الكلام ، لأنها توضع فيما يفيد ، وفيما لا يفيد ، و الكلام لا يوضع إلا فيما يفيد .
فالجملة إذن ، لا يمكن حصرها في تعريف واحد متفق عليه ، فقد اختلف النحويون واللغويون في تحديد مفهومها ، باختلاف وجهات نظرهم ، و أيّا ما كان الاختلاف << فالجملة مجموعة العلاقات النحوية الرابطة بين أجزاء الكلام ربطا وظيفيا >> [1]

و الأجدر بالذكر ، هنا هو طبيعة الجملة و نظامها ، ولفهم ذلك لا بدّ أن نتعدى نطاق تركيب الجملة من مفردات و كلمات إلى الغوص في قيمة هذه الجمل و نظم التراكيب و دلالاتها ، لأن النظر إلى اللفظة في الجملة يجب أن يكون من خلال السياق العام الذي وردت فيه ، لا من حيث اللفظة ذاتها ، و في ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني :

<< و هل يقع في وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان ، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف و النّظم ، وهل تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة إلاّ و هو يعتبر مكانها من النظم ، وحسب ملائمة معناها لمعنى جارتها ، وفضل مؤانستها لأخوتها ؟ و هل قالوا : لفظة متمكنة و مقبولة ، وفي خلافه : قلقة و نابية ومستكرهة ، إلاّ و غرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه و تلك ، من جهة معناها ، و بالقلق و النبوّ عن سوء التلاؤم ، و أنّ الأولى لم تلق بالثّانية في معناها ، وأنّ السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتّالية في مؤدّاها . >>.[2]

و يضيف الجرجاني في صدد حديثه عن قضية النظم و التّأليف : << و أعلم أنّك إذا رجعت إلى نفسك ، علمت علما لا يعترضه الشّك ، أن لا نظم في الكلم ، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ، و يبنى بعضها على بعض ، وتجعل هذه بسبب من تلك .. >>.[3]

و الجرجاني ما قال هذا ، إلاّ ليثبت أنّ تركيب الجملة و نظمها ، لا بدّ أن يكون متينا قويا ، إذ أنّ كل كلمة تؤدي دورها و معناها بحسب مقتضى الحال والسياق ، هذا و لأن الكلمة في اللغة العربية تؤدي دلالات كثيرة ومتنوعة و المبدع الحقّ هو الذي يختار الكلمات المناسبة في المكان المناسب و لعلّ هذا الأمر يكثر في لغة الشعر و نظمه ، هذا الأخير الذي نظامه المخصوص في بناء الجمل .

و في الحديث عن خصوصية لغة الشعر عموما ، يقول ابن جني : << و الشعر موضع اضطرار ، وموقف اعتذار ، و كثيرا ما يحرّف فيه الكلم عن أبنيته ، وتحال فيه المثل عن أوضاعها لأجله >>.[4]

---

(1): عبد السلام المسدي : الشرط في القرآن ، ص 135 .
(2): ، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص 52 – 53 .
(3): نفسه ، ص 59 .
(4): نفسه ، ص 59 .

و لعلّ ابن جني في هـــــذا ، يحـــــاول أن يشيــــــــــر إلـــــى ظاهـــــرة " الإنزيـــاح " أو العدول" أو " الإنحراف " في الأسلوبية الحديثة ن و هي خرقٌ لقواعد وقوانين اللغة .

و عن هذه الخصوصية ، يـــرى صـــلاح فضـــل أن شـــعرية اللغـــة : << تقتضـــي خروجهـــا الفاضـــح " DEVIATION" عن العرف النثري المعتاد ، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصّة في التعبير عمّا لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية >> [1].

و يوضح " إبراهيم أنيس " هذا الأمر و لسنا زعم أن للشعر نظما خاصّا في ترتيب كلماته ، لا يمت لنظام النثر بأية صلة .>> [2]

و لمّا يتحدث نظام النظم في الشعر ، يقول : << فلا غرابة - إذن – أن نرى في ترتيب كلماته أمرا غير مألوف أو معهود ، و لكن ما نشهده في نظام الشعر لا يصل عادة إلى أن يصبح ذا كيان مستقل عن نظام النثر ،في كلّ التعابير و التّراكيب بل يشترك مع نظام النثر حينا ، ويفر منه حينا آخر ، دون أن يعمد الشاعر إلى مثـــل هـــذا الخروج عمدا ، أو يلتمسه قصدا ، بل يرد في نظمه وهو لا يكاد يشعر به >>[3].

ومن أعمق المسائل النحوية ، التي استرعت انتباها في هذا المقام أقسام الجملة العربية و دلالاتها .

لأن المتفق عليه أنت لدراسة الجملة أهمية كبيرة فائدة عظمى << إذ بها يتم التوصل و التفاهم ، و ليس هنـــاك خطاب بها دون الجملة . >> [4] ، و لقد تعددت مفاهيمها بحسب تعدد الضـــوابط المتحكمـــة في ذلـــك ، كالبساطة و التركيب الداخلي " اسمية ، فعلية " و بحسب الدلالة العامة كالجملة الخبرية (مثبتة ، منفية ، مؤكدة) ، و الجملة الإنشائية بشقيها الطلبية (أمر ، نهي ، عرض ، تحضيض) ، و الانفعالية (تمن ، ترج ، تعجب ، ندبة ، استغاثة).

كما تجدر بنا الإشارة إلى أن << الجملة في المدارس اللغوية المعاصرة تتكون من بنيتين ، بنية دلالية و بنية نحويـــة >> [5]، أي أن البنية الدلالية تعتمد على الفكرة التي يتحملها الجملة ، و البنية النحوية تعتمد على صياغة الجملة من جانب الشكل النحوي و ما يحق بها من تغييرات كالحذف و النفي و التقديم و التأخير .

إن للجملة العربية دلالات مختلفة ، و يمكن تقسيم هذه الدلالات باعتبار الثبوت و التجدد، وتتراوح هذه الدلالة بين جملة تفيد الثبوت و أخرى تفيد التجدد و في الغالب الجملة الفعلية موضوعة لإفادة التجدد و الحدوث ، و الجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها لثبوت الشيء ، و المتفحص لسجنيات (أبي فراس الحمداني) يجده ينوع في استخدام الجمل الاسمية و الفعلية .

---

(1)- صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ن (د ط) ، 1987 ، ص 82.
(3)- إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، ص 322 .
(3)- نفسه ، ص ، 323 .
(4)- أحمد شامية : في اللغة ، دار البلاغ للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2002 ، ص 36 .
(5)- صلاح الدين حسنين : الروابط بين الجمل في النص الشعري ، مجلة علاقات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، مج 10 ، ج 39 ، مارس 2001، ص42 .

و هذا التنوع في الجمل يجعل القصائد لوحات فنية جميلة و بديعة و لقد راوح شاعرنا في استخدام الجمل الاسمية و الفعلية داخل القصيدة الوحيدة بتفاوت مميز ذلك << أن الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت و الاستمرار على نحو ما ، بينما يقتضي الإخبار بالفعل التجدد و الحدوث آن بعد آن >>[1]

صنفنا الجمل الواردة في سجنيات أبي فراس الحمداني إلى بسيطة و مركبة ، أما البسيطة فتشتمل على الجملتين : الفعلية و الاسمية . و أما المركبة ، فنعالج فيها الجمل ذات الوظائف النحوية ، و فيما يلي دراسة تطبيقية لكل منها:

1- الجملة البسيطـــة:

إن الأشهر في هذه الجملة، أنها تشكل من عنصرين إسناديين بسيطين (الفعل + الفاعل)، و في بعض الحالات ترد ممتدة إلى متممات الإسناد، كالمفاعيل، و الصفات، و الأحوال، و الظروف، و نحو ذلك. و هذا بسبب ما يتطلبه السياق، و الموقف، فيؤدي إلى غزارة الجملة من حيث تركيبها.

و تتفرغ دراستها إلى الجملتين: الفعلية و الاسمية.

أ – الجملة الفعليـــة:

تحدث النحاة العرب القدامى عن الجملة الفعلية في أبواب نحوية كثيرة، و نحن أمام عمل تطبيقي كهذا، لا يسعنا أن نلج في التفاصيل، و لكن سنذكر أشمل تعريف لها الذي ذكره ابن هشام قائلا: " تسمى فعلية إن بدأت بفعل، سواء كان ماضيا. أو مضارعا، أو أمرا، و سواء كان الفعل متصرفا أو جامدا، و سواء كان تاما أم ناقصا، و سواء أكان مبنيا للفاعل أو مبنيا للمفعول (كقام زيد) و يضرب عمر و اضرب زيداً و نعم العبد و كان زيد قائما و (قتل الخراصون)[2] ، و لا فرق في الفعل بين أن يكون مذكورا أو محذوفا تقدم معموله عليه أم لا، تقدم عليه حرف أم لا نحو (هل قام زيد)، و نحو زيدا ضربته، و يا عبد الله، فزيدا و عبد الله منصوبان بفعل محذوف، لأن التقدير في الأول (ضربت زيدا ضربته) فحذف (ضربت) لوجود مفسره و هو ضربته و في الثاني (أدعو عبد الله) فحذف أدعو لأن حرف النداء نائب عنه نحو (فريقا كذبتم و فريقا تقتلون)[3] ففريقا مقدم من تأخير و الأصل (كذبتم فريقا).[4]

1 – أحمد خليل : المدخل إلى دراسة البلاغة العربية : دار النهضة العربية ، بيروت ، 1968 ، ص 182 .

2- سورة الذاريات، الآية (10)

3- سورة البقرة، الآية (87)

4- انظر، في تعريف الجملة الفعلية، ابن يعيش، شرح المفصل، ج 1، ص88.

أما التعريف الحديث للجملة الفعلية، فبني على كون المسند فعلا: تقدم أو تأخر، أو دالا على التجدد و أشار مهدي المخزومي إلى ذلك قائلا: "هي -أي الجملة- ما كان المسند فيها فعلا، سواء أتقدم المسند إليه أم تأخر، تغيرت صورة الفعل فيها أم لم تتغير"[1] و قال في موضع آخر:" هي الجملة التي يدل فيها المسند على التجدد، أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند إنصافا متجددا"[2].

و رأي إبراهيم أنيس: "أن الجملة الفعلية هي ما اشتملت على فعل"[3] و بهذه الرؤية الحديثة، يتضح أن الجملة الفعلية هي كل جملة احتوت على فعل، فالجملتان: (خرج زيد) و (زيد خرج) فعليتان على الرأي الحديث فالأولى فعلية، و الثانية اسمية على الرأي القديم.

و نحن هنا لم نتبن دراسة الجملة الفعلية على الرأي القائل بفعلية الجملة التي تقدم فيها الفاعل على فعله تفاديا لكل الإشكاليات اللغوية و بعدا عن الجدال النحوي القديم.

و بناءا عليه، فقد اخترنا، في الدراسة، طريقة الأنماط اللغوية لأنها تسهل الوصف، و تحدد خصائص التركيب.

هذا، و بعد الاستقصاء فقد تبين أن الجمل الفعلية البسيطة في سجنيات أبي فراس الحمداني، قد وردت بكثافة ملحوظة فهي مثبتة تارة، و مؤكدة، و منفية تارة أخرى.

1-الجملـــة المثبتـــة: و يمكن توزيعها على الأنماط التالية:

النمط الأول: الفعل + الفاعل أو نائب الفاعل

و من أمثلته رثاء أبي فراس لأمــــــــــــــــه.

أ – و غاب حبيب قلبك عن مكان ملائكة السماء به حضور[4]

الفاعل (حبيب قلبك) مركب، أصلا، تركيبا وصفيا، و كأنه قال: (وغاب ابنك) و العدول عن هذا التعبير، فضلا عن إقامة الوزن، لجعل الكلام خفيفا و العدول عن هذا التعبير، فضلا عن إقامة الوزن، لجعل الكلام خفيفا و الزمن المستفاد من الإستاد الفعلي مطلق. لأن عاطفة الأمومة ملازمة صاحبها أينما حل، و هي خلق معمود نشأ من الإنسان و ظل مصاحبا إياه.

ب – و تعطلت سمر الرمـــــــــــــــاج، و أغمدت بيض النصول[5]

العلاقة الفاعلية في الشطر الأول مجازية، و في الشطر الثاني حقيقية بالنظر إلى الإسناد الأصلي، أما الإضافة في الفاعل (سمر الرماح)، و نائب الفاعل (بيض النصول)، فغير محضة، لأن الصفة تقدمت على الموصوف.

1- انظر، في مناقشة النداء ، مهدي المخزومي، في النحو الغزلي، نقد و توجيه ص 47
2- مر، ن، ص 41
3- من أسرار اللغة، ص 289
4- الديوان: ص 162
5- نفسه، ص 235

و أساس الكلام: (و تعطلت الرماح السمر)، و (أغمدت النصول البيض).

و الغاية من ميل الشاعر إلى البنى النحوية المحولة تخفيف الكلام، و تدبيجه و إخضاعه للوزن.

جـــ - و أجري فلا أعطي الهوى فضل مقودي   و أغفو و لا يخفى علي صواب[1]

الجملتان الفعليتان (أجري)، و (أهفو) مضارعتين، حذف فاعلهما، لأن الكلام في مقام التكلم، و دلتا على الحال، و قد احترس الشاعر بالجملتين:

(فلا أعطي الهوى....)، و (لا يخفى علي.....) لأن مداومة الجري سبيل للهوى، و وقوع الهفو سبب للبعد عن الصواب.

د – تمر الليالي ليس للنفع موضع   لدي، و لا للمعتفين جناب[2]

الجملة المضارعية (تمر الليالي) مفيدة للزمن المطلق، لأن عنصر الزمن حركة مستمرة في الكون، و صدر بها الكلام للتنبيه على عظيم الخبر الوارد بعدها.

النمط الثاني: الفعل + الفاعل + المتمم

يضيق مكاني عن سواي لأنني   على قمة المجد المؤثل جالس[3]

فالجملة (يضيق مكاني عن سواي)، مركبة من فعل و هو (يضيق) و فاعل (مكاني) المضاف إلى ياء المتكلم و الجار و المجرور (عن سواي) الذي يعتبر متمما للجملة و الدال على الوحدة و الوحشة اللتين شعر بهما الشاعر في السجن.

النمط الثالث: الفعل + المتمم + الفاعل

و استوحشت لفراقـــــــــــــــه   يوم الوغى، سرب الخيول[4]

فصل بين الفعل (استوحشت) و الفاعل (سرب الخيول) بالمتممين (لفراقه) الدال على التعليل، و (يوم الوغى) المفيد للظرفية الزمنية، و تقدما على الفاعل لبيان عظمة الأنا الشاعرة، و مراعاة الانسجام العروضي.

النمط الرابع: الفعل + الفاعل + المفعول به

منعت حمى قومي، و سدت عشيرتي   و قلدت أهلي غر هذي القلائد[5]

1- نفسه، ص 24
2- الديوان، ص 25
3- نفسه، ص 176
4- نفسه، ص 235
5- نفسه، ص 89

البيت الشعري يحتوي ثلاث عمليات إسنادية، تعدت الأولى و الثانية إلى المفعول (حمى قومي)، (عشيرتي) أما الثالثة فامتدت إلى مفعولين، و غاية إضمار الفاعل هي تعظيم الأنا الشاعرة، و فائدة الإضافة في المفعول (حمى قومي، عشيرتي) إبراز عنصر الوفاء.

النمط الخامس: الفعل + الفاعل + المفعول به + المتمم

لقيت نجوم الأفق و هي صوارم   و خضت سواد الليل و هو خيول[1]

البيت يتضمن جملتين فعليتين، الأولى في صدره (لقيت نجوم الأفق) و الثانية في عجزه (خضت سواد الليل)، و هما جملتان متعديتان إلى مفعول به مضاف إلى متمم (الأفق و الليل)، و التعدي دال على معاناة الشاعر النفسية و مدى تجلده و صبره الطويل على لقاء أمه.

النمط السادس: الفعل + الفاعل + المتمم + المفعول

رفعت على الحساد نفسي، و هل هم   و ما جمعوا لو شئت إلا فرائس[2]

قدم المتمم (على الحساد) على المفعول به (نفسي) لجعل سمة التعالي مقصورة على فئة الحساد، فلو أخر فقد الكلام هذه النكتة البلاغية، و دلت الجملة الماضية (رفعت على الحساد نفسي) على الزمن المطلق، لأن السمات الخلقية التي تحلى بها الشاعر ظلت رهينة حياته.

النمط السابع: الفعل + الفاعل + المتمم + المفعول + المتمم

فلما استمد الحب في غلوائه   رعيت مع المضياعة الحب ما رعى

الشاهد في هذا البيت هو عجزه (رعيت مع المضياعة الحب ما رعى) فقد اشتملت الجملة الفعلية على متممات عدة تتمثل في الظرفية الزمنية (مع المضياعة) و الموصل (ما)، الذي دل على الوصف، و في كل ذلك دلالة على الحالة البائسة التي توصل إليها الشاعر، و هو ينتظر فداء ابن عمه سيف الدولة.

النمط الثامن: جملة فعلية تقدم فيها المفعول به

قد تفقد الجملة الفعلية ترتيبها النحوي الاعتيادي، فيقدم فيها المفعول به لأغراض بغوية أو دلالية، و من أهم صوره ما يلي:

1- الفعل + المفعول به + الفاعل

رمتني عيون الناس حتى أظنها   ستحسدني في الحاسدين الكواكب[3]

1- الديوان، ص 25
2- الديوان، ص 25
3- الديوان، ص 36

نلاحظ تقدم المفعول به الذي تمثل في الضمير (ياء المتكلم في رمتني) على الفاعل (عيون الناس) لإبراز رفعة الأ[illegible] الشاعرة عن عيون الحساد.

2- الفعل + المفعول به + الفاعل + المتمم

و تسعدني غبر البوادي، لأجلها   و إن رغمت بين البيوت الحواضر[1]

الشاهد في صدر البيت، فقد قدم المفعول به (ياء المتكلم في تسعدني) على الفاعل غبر البوادي، ليبرز مدى شوقه و حنينه إلى العامرية، فهو متلهف إلى ذلك و تقديم المفعول به في هذا الموضع، دلالة على تعدد عناصره اللغوية فلو عمد الشاعر إلى تأخيره لكان الكلام ثقيلا.

3- الفعل + المفعول به + المتمم + الفاعل.

ينافسني فيك الزمان و أهله   و كل زمان لي عليك منافس[2]

تأخر الفاعل لكون المفعول به ضميرا متصلا، و دل المتمم (فيك) على الظرفية الزمنية، و التقديم و التأخير هنا دلالة على العناء الشديد الذي عاشه الشاعر في السجن.

النمط التاسع: الجملة الفعلية ذات الفعل المتعدي إلى مفعولين:

تحتوي الجملة الفعلية في بعض استعمالاتها اللغوية، على أفعال تتعدى إلى أكثر من مفعول، و تعد إمكانات تعبيرية، توظف بحسب مقاصد الكلام و من صور هذا النمط ما يأتي:

1- الفعل + الفاعل + المفعول1 + المفعول2

أرى ملء عيني الردى فأخوضه   إذا الموت قدامي و خلفي المعايب[3]

في البيت تقدم المفعول به الثاني (ملء عيني) على المفعول الأول (الردى) لإبراز البطولة السامية المتفردة التي اتسم بها الشاعر.

و من أمثلة ذلك قول أبي فراس:

و ملكتك النفس النفيسة طائعا   و تبذل للحبيب النفوس، النفائس[4]

نلاحظ أن الشاعر أضمر المفعول الأول في اللفظ (ملكتك) لسبق الحديث عنه و دلت الصفة (النفسية) على غلاء نفس الشاعر، و هنا إظهار لصفات الشاعر الغالية.

1- نفسه، ص 103
2- نفسه، ص 176
3- الديوان: ص 36
4- نفسه، ص 176

2- الفعل + الفاعل + المفعول به1 + المتمم + المفعول به2

يذكرنا بعد الفراق عهوده و تلك عهود قد بلين رثائث[1]

أضمر المفعول به (نا) في (يذكرنا) لأنه في مقام التكلم، و أضاف الهاء إلى المفعول به الثاني (عهوده) ليدل على إثبات الحكم (الفراق).

3- الفعل + الفاعل + المتمم1 + المفعول به1 + المتمم2 + المفعول به2 + المتمم 3

سقينا بالرماح بني قشير ببطن العثير السم المذابا[2]

أفادت الباء في (بالرماح) الإلصاق أي معنى الوسيلة، و في (ببطن) الظرفية المكانية لأنها بمعنى (في) و دلت الإضافة في (بني قشير) على تبيين نوع المضاف، و أما الصفة (المذابا)، فزيدت لإكمال الوزن، لأن السم لا يكون في الغالب إلا مذابا. فالمفعول به الأول هو الضمير (نا) المتصل بالفعل (سقينا) و أما المفعول به الثاني هو (السم) في عجز البيت.

1. الجملة المؤكدة:

أ- الجملة الماضية:

تنوعت وسائل التوكيد في الجملة الماضية، و أهمها ما يلي:

أولا: المؤكدة بمؤكد واحد: - من صورها:

أ- قد + جملة فعلية

قد طلع العيد على أهلــــه بوجه لا حسن و لا طيب[3]

صدر البيت الشعري بحرف التوكيد (قد)، الذي دل على التحقيق و حصول الحكم بعده.

و من أمثلة ذلك أيضا قوله: في رثاء أمـــــــه:

و قد ذقت الرزايا و المنايا و لا ولد، لديك، و لا عشيـــر[4]

و هنا (قد) دلت على اليقين و الــتأكد، لأن الشاعر مدرك لوفاة أمه، فهو يعبر عن صدق العاطفة و المشاعر.

و يستمر الشاعر في حسرته على معاناة أمه حياله، فيقول في إحدى سجنياته:

قد أثر الدهر في محاسنها تعرفها تارة، و تجهلها[1]

1- نفسه، ص 62
2- الديوان: ص 16
3- الديوان: ص 34
4- نفسه، ص 162

أفاد التوكيد بـــ (قد) حصول الحزن، و القلق في نفسية الشاعر، إلا أن التعبير زاد جمالا و قوة لما عمد إلى توظيف لغة المجاز في قوله (أثر الدهر) و في كل هذا إيصال للمعنى إلى ذهن المتلقي.

ب - لقد + جملة فعلية:

و لقد رأيت النـــــــار تنــ   ـهب و المنازل و القصـــورا

و لقـــــد رأيت السبي يجـــ   ـلب نحونا حوا، و حـــــورا[2]

تفيد (لقد) في البيتين ما تفيده (إن)، و (اللام) في الجملة الاسمية من زيادة التأكيد، و يؤتي بها لدفع توهم أو تنكر و جيء بها في البيتين لإظهار الحقيقة المريرة التي مر بها الشاعر، و هو مقتاد إلى خرشنة أسيرا، جريحا.

جـــ - المفعول المطلق:

صبرت على اللأواء، صبر ابن حرة   كثير العدى فيها، قليل المساعد[3]

في البيت تصدير ناشئ من الفعل (صبر)، و مفعوله المطلق (صبر ابن حرة) و تطريز متأت من اللفظين المتقابلين (كثير) و (قليل).

ب – الجملة المضارعية:

مؤكدات الجملة المضارعية كثيرة، و أهمها:

1- أمـــــا:

أما أعلم أن لا بـــــــــــ   ـــــــــد لي من ذلك المضرع

2- السيـــــــن:

ستذكر أيامي نميــــــــــــــــر و عامر   و كعب، على علاقها و كلاب[4]

فالسين في صدارة البيت الشعري دالة على المستقبل، و تفيد أن الإخبار مؤذن بوقوعه، و قد تم له ما توقع، و لعل م يلفتنا في هذا البيت، تقديم المفعول به (أيامي) و سببه تعدد العناصر اللغوية في الفاعل.

و من أمثلة ذلك أيضا قول أبي فراس مفتخرا في رائيته المشهورة:

سيذكرني قومي، إذا جد جدهم   و في الليلة الظلماء يفتقد البدر[5]

فالشاعر، يؤكد مترلته بين قومه، بتوظيف حرف السين، و الذي زاد تأكيدا هو الشرط بعده.

3- الجملة المنفية:

1- نفسه، ص 243
2- الديوان: ص 155
3- نفسه، ص 88
4- الديوان: ص 25
5- نفسه، ص 161

دواعي النفي، في حياة الإنسان كثيرة، أهمها:

1- المنحى الاجتماعي:

تستجيب النفس إلى كل ما يحقق لها انجذابا، و ارتياحا، و اشتياقا، و تنفر مما يبعث على الضيم و التشاؤم، من هنا تولدت ثنائية القبول، و الرفض، أو النفي، و الإثبات.

2- المنحى اللغوي:

وهب الله الإنسان قدرات لغوية تمكنه من التعبير عن حاجاته النفسية، و الاجتماعية. فاصطنع وسائل لغوية تقل بها صراعاته المريرة مع الحياة، فطبيعي أن ينشأ، في لغته، ما يصور حالات التفاؤل، و التشاؤم، فوظفت للأولى أساليب النفي، و للثانية أساليب الإثبات.

3- المنحى البلاغي:

ينبغي النظر إلى المقاصد البلاغية التي تشتمل عليها ظاهرة النفي. فقد يكون المقام أدعى إلى النفي منه إلى الإثبات. فمن ذلك التنبيه على عظيم الخبر الذي يلقى إلى السامع، أو زيادة التوكيد لإبعاد الشك أو التردد، أو الإنكار، أو مراعاة اتزان الكلام، وتناسبه، و انسجامه لأن ذلك يكسب الكلام حسنا، ويجعله أكثر وقعا على النفس.[1]

و أكثر أدوات النفي استعمالا (لا)، و (ما)، و(لم)، و شكل النفي الدال على الحال، ظاهرة متميزة، و ذلك لكونه مطردا في اللغة، و لأن الإنسان يتأمل الحاضر، بوصفه نقطة الارتكاز، و يستشرف المستقبل و يعده الغاية المرجوة.[2]

و أهم صور النفي في الجملة الفعلية ما يلي:

أولا: - الجملة الماضية:

أ- المصدرة بــ (لا):

إن المتأمل في سجنيات أبي فراس يجد أن النفي بــــ (لا) دل، في الغالب على الأزمنة التالية:

1- **الماضي البعيد:** من ذلك قوله:

غزا الروم لم يقصد جوانبه غزة   و لا سبقته بالمراد النذائر[3]

1- أنظر: سيبويه، الكتاب، ج2، من ص 274 إلى 300، و ج3، ص 117 و عبد القاهر الجرماني، دلائل الإعجاز، من ص162 إلى 164

2- أحمد ماهر البقري، أساليب النفي في القرآن، ص 5

3- الديوان: ص 111

شاهد النفي في عجز البيت، و البيت متضمن على إشادة بالبطولة النادرة التي اتصف بها عمه (أبو سليمان داود بن حمدان).

2- الماضي المتصل بالحاضر:

من أمثلته ما قاله في رائيته المشهورة:

و لا راح يطغيني بأثوابه الغنى و لا بات يثنيني عن الكرم الفقر[1]

قرينة قرب الماضي من الحاضر استعمال صيغة المضارع (يطغيني) و (يثنيني) و يدلان سياقيا، على نفي الطغيان الذي يسببه الثراء، و الشح الذي يوجبه الفقر.

3- الزمن المطلق:

قد يفيد النفي بـــــ (لا) الأزمنة الثلاثة بقرائن تستشف من سياق الكلام، فمن ذلك قول الشاعر:

و لا شد لي سرج على ظهر سابح و لا ضربت لـــي بالعـــراء قباب

و لا برقت لي في اللقاء قواطـــــع و لا لمعت لي في الحروب حراب[2]

و قوله أيضا يطلب مفادة ابن عمه سيف الدولة:

و لا بلغ الأعداء أن يتناهضوا و تقعد عن هذا العلاء المشيد[3]

إن الزمن المستفاد من النفي في هذه الأبيات معلق و عام، ففي البيتين الأول و الثاني أحداث الأفعال غير مقيدة بزمن، فضلا عن اتصاف الشاعر دوما، بالبسالة المتفردة، و في البيت الثالث صورة العدو باقية ببقاء الشاعر في السجن.

و من ذلك قول أبي فراس:

فلا بالشام لذ بفي شرب و لا في الأسر رق علي قلب[4]

فصل بين أداة النفي (لا)، و الفعل في شطري البيت، بالمتممين: (بالشام) و (في الأسر) الدالين على الظرفية المكانية، و غاية الفصل إشعار المخاطب بحالة الأنا الشاعرة البائسة.

ب- **المصدرة بـــ (ما):** من الأزمنة المصاحبة لها:

- **الماضي:** و من ذلك قوله:

1- الديوان: ص 160
2- نفسه، ص 25
3- نفسه، ص 84
4- نفسه، ص 31

و ما مر إنسان فأخلف مثله   و لكن يزجي الناس أمرا موقعا[1]

ففي النفي عتاب و لوم لسيف لدولة.

- **الحال (الحاضر):**

معاذ الهوى إما ذقت طارقة النوى   و لا خطرت منك الهموم ببال[2]

- **المطلق:**

يا عيد ما عدت بمحبوب   على معنى القلب، مكروب[3]

أفاد النفي بـــــ (ما) الزمن المطلق، لأن الشاعر دائم الحزن و الأسى و هو مستمر في معاناته طالما هو في ظلمة السجن.

ثانيا: الجملة المضارعية:

أكثر أدوات النفي شيوعا في الجملة المضارعية، (لا)، و (ما)، و (لم).

و لعل أسباب تواترها ترجع إلى ما يلي:

1- خفتها في اللغة، و سعة دلالتها الزمنية.

2- تنويع مقاصد الكلام.

توزعت صور نفي الجملة المضارعية على الأشكال التالية:

أ- الجملة المصدرة بـــــ (لا):

دل النفي بـــــ(لا) في بعض أشعار السجنيات على جميع الأزمنة، و من ذلك قول أبي فراس:

و لا أطلب العوراء منهم أصيبها   و لا عورتي للطالبين تصاب[4]

و قوله أيضا:

و لا تمـــلك الحسنـــــــــاء قلبي كله   و إن شملتها رقة و شبــــــــاب

و أجري فلا أعطي الهوى فضل مقودي   و أهفو و لا يخفى علي صواب[5]

و من ذلك:

و لا أسوغ نفسي فرحة أبدا   و قد عرفت الذي تلقاه من كمد

1- الديوان: ص 184
2- نفسه، ص 238
3- نفسه، ص 34
4- الديوان: ص 26
5- نفسه، ص 64

الزمن في الأبيات، مطلق، لأن ما اتسمت به الأنا الشاعرة أمر ثابت و تظهر سمة الثبوت في صفة الفخر التي تضمنتها الأبيات، و في الخلق النبيل المستشف من الأبيات، و تمثل في علو المترلة و العفة.

ب - الجملة المصدرة بـــــــ (ما):

تستعمل في الأصل، لنفي ما أكد وقوعه، و قد تدل على جميع الأزمنة بقرائن لفظية، أو معنوية تستفاد من سياق الكلام.

و من دلالاتها على الحال قول أبي فراس:

و ما أدعي ما يعلم الله كغيره   رحاب علي للعفاة رحاب(1)

و قوله أيضا:

و ما دعي أن الخطوب تخيفني   لقد خبرتني بالفراق النواعب(2)

وظف الشاعر النفي لإثبات الحكم بعده إلا أن التعبير الثاني أثبت منه في الأول، و أكثر وقعا في النفس، لأنه يلفت انتباه المتلقي إلى وجود عدة مؤكدات و ثوابت (أن) و (اللام) و (قد).

جـــ - المصدرة بـــــ(لم)، و من أمثلتها:

و لم يبق مني غير قلب مشيع   و عود على نابي الزمان صليب(3)

و قوله في القصيدة نفسها:

و لم ير تغب في العيش عيسى بن مصعب   و لا خف خوف الحرب قلب حبيب(4)

ففي البيت الأول دل النفي على الصبر الطويل الذي صابره الشاعر في السجن و الملفت للانتباه لفظة (غير) الدالة على تأكيد ما يحس به الشاعر، و هذه اللفظة جديرة بالتدبر، و التأمل، فلا يحق للسامع أن يجاوزها و في البيت الثاني دلالة تاريخية، غرضها الإشارة إلى عيسى ابن مصعب بن الزبير الذي آثر الموت على الحياة فكان له ما أراد.

و من أمثلة ذلك أيضا:

و لم أرع للنفس الكريمة خلة   عشية لم يعطف علي خليل(5)

و قوله:

و لم أرى مثلي اليوم حاسدا   كأن قلوب الناس، لي قلب واحد(6)

1- نفسه، ص 26
2- نفسه، ص 35
3- الديوان: ص 40
4- نفسه، ص 41
5- نفسه، ص 233
6- نفسه، ص 87

فالنفي دال على الحال في البيتين لورود لفظ (عشية) في البيت الأول و لفظ (اليوم) في البيت الثاني، و قد أبرز النفي في البيت الأول جانبا إيجابيا تمثل في انتشار ظاهرة الحسد.

يميل الشاعر في بعض لمواضع إلى تأكيد النفي و من صور ذلك:

- **تصدير الجملة المضارعية بـــــ (ألا):**

ألا لا يسر الشامتون، فإنها　　موارد آبائي الأولى، و مواردي[1]

(ألا) للاستفتاح و التنبيه، تدل على أن ما بعدها حري بالنظر، ففي البيت نفي للذلة، و المنقصة عن التحدث عنه بينت الدراسة النمطية أن الجملة الفعلية امتازت بتنوع بناها اللغوية و تعدد دلالاتها، و حسن توظيفها، لأنها كانت ملائمة للموضوع الشعري و هو في الغالب سجل تاريخي لمجد العائلة الحمدانية، و كان الأنسب للتعبير عن هذا الاستمرار التاريخي هو الجملة الفعلية، لأنها زودت بوسائل لغوية تعمل على توسيع مجالاتها الدلالية في الماضي و الحاضر و المستقبل. و من خلال الشواهد التي تطرقنا إليها سابقا، تبين كذلك أن الجملة في الشعر لها خصوصيتها من حيث التركيب و الحجم، سواء في الطول أو في القصر، و مم لاحظناه في السجنيات كذلك، أن الجملة الفعلية وردت طويلة تارة و قصيرة تارة أخرى، و معلوم أن هذه الخصوصية ليست مقصورة على السجنيات فقط بل في جميع الشعر العربي.

ت- الجملة الاسمية:

تتفرع دراستها إلى الاسمية العادية و المنسوخة:

1- الجملة الاسمية العادية:

هي جملة مكونة من مبتدأ و خبر و بالمبتدأ يبدأ الكلام الذي يبنى عليه بكلام آخر يتم معناه يسمى الخبر و هما عنصران لغويان أصليان، يعرفان بالمسند إليه و المسند.

يرى عبد القاهر الجرجاني أن مصطلحي (المبتدأ و الخبر) لا يرجعان إلى مجيء الأول أولا، و الثاني ثانيا و إنما يردان إلى كون الأول يثبت له المعنى و الثاني يثبت به المعنى، و قال "و ههنا نكتة يجب القطع معها بوجوب هذا الفرق أبدا، و هي أن المبتدأ لم يكن مبتدأ لأنه منطوق به أولا و لا كان الخبر خبرا لأنه مسند و مثبت به المعنى: تفسير ذلك أنك إذا قلت: زيد منطلق: فقد أثبتت الانطلاق لزيد و أسندته إليه فزيد مثبت له و منطلق مثبت به".[2]

فالعلاقة بين المسند إليه، و المسند تسمى الإسناد، و قد حاول النحاة و البلاغيون العرب توضيحه، يقول سيبويه: " وهما مالا يغني واحد منهما عن الآخر، و لا يجد المتكلم منه بدا، فمن ذلك الاسم المبتدأ، و المبني عليه،

1- نفسه، ص 87

2- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 214

و هو قولك (عبد الله أخوك) و (هذا أخوك، و مثل يذهب عبد الله) فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم بدا من الآخر في الابتداء ".[1]

و مما يلاحظ في هذا النص، أن الجملة الاسمية لا تقوم إلا بالمسند إليه و المسند، و أن المعنى لا يحصل إلا بإسناد أحدهما إلى الآخر.

إن أبرز تعريف للجملة الاسمية و أشملها، ما ذكره ابن هشام قائلا: "فالاسمية هي التي صدرها أسم، (كزيد قائم) و (هيهات العقيق) و (قائم الزيدان)".[2]

أما حديثا، فقد بني تعريف الجملة الاسمية على كون المسند إليه اسما متصفا بالثبوت، يقول مهدي المخزومي في ذلك: "وهي الجملة التي لا يكون فيها المسند فعلا، و ذلك نحو: محمد أخوك، و الحديد معدن، فأخوك و معدن دالان هنا على الدوام، أي: دوام اتصاف المسند إليه بهما، لأن الإخوة ثابتة لمحمد لا تتغير و لا تصير من حال إلى حال، لأن المعدنية وصف ثابت للحديد، لا تتغير، فكل من هاتين الجملتين: جملة اسمية ".[3]

نسعى، بعد هذه الإيضاحات القديمة و الحديثة في مفهوم الجملة الاسمية إلى دراسة أنماطها النحوية، إذ يمكننا تصنيف ما ورد من الجمل الاسمية العادية البسيطة في سجنيات أبي فراس إلى الأنماط التالية:

النمط الأول: المسند إليه + المسند.

و مثال ذلك ما قاله أبو فراس في مدح سيف الدولة:

أنت سماء، و نحن أنجمهـــا   أنت بلاد و نحن أجبلها

أنت سحاب، و نحن وأبله   أنت يمين و نحن أنملهـــا[4]

فالبيتان، يشتملان على جمل اسمية متعددة، كلماتها ضمائر و أسماء و كلها تدور في فلك واحد هو الممدوح (سيف الدولة).

و من أمثلة ذلك أيضا، قوله في إحدى سجنياه، لما ثقل عليه الأسر:

مصابي جليل و العزاء جميل   و ظني بأن الله سوف يديل[5]

فالجملة الاسمية تمثل (مصابي جليل) و (العزاء جميل)، و الملاحظ في هاتين الجملتين أن الشاعر حافظ على تركيب و ترتيب عناصر الجملة الاسمية فجاء المبتدأ معرفة و الخبر نكرة و ذلك هو الأصل.

يلجأ الشاعر أحيانا في سجنياته إلى المساواة بين طرفي الإسناد و التعريف فيأتي المبتدأ معرفة و الخبر معرفة من ذلك قوله يمدح سيف الدولة و يصفه بعدة صفات:

و أنت الكريم، و أنت الحليم   و أنت العطوف و أنت الحدب[1]

1- سيبويه، الكتاب، ص 27
2- مغني اللبيب، ابن هشام و ص 376
3- في النحو العربي، قواعد و تطبيق، د/مهدي المخزومي، ص 86
4- الديوان: ص
5- نفسه، ص

الملاحظ في هذا البيت، أن المسند إليه واحد، و إن تكرر، و هو ضمير المخاطب (أنت) الذي يمثل سيف الدولة، و المسند أخبار متعددة، عبارة عن صفات مجتمعة في ممدوحه.

و من الجمل الاسمية التي يتطابق فيها المبتدأ أو الخبر في التعريف، قول أبي فراس مفتخرا:

أنا الجار لازادي بطيء عليهم   و لا دون مالي للحوادث باب[2]

فقد استوى طرفا الإسناد في الجملة (أنا الجار) في التعريف.

و من ذلك قوله يفتخر بنسبه الذي هو نسب سيف الدولة:

و فرعي فرعك السامي المعلى   و أصلي أصلك الزاكي وحسب[3]

تساوي المبتدأ و الخبر في هذا البيت الشعري، يكمن في صدر البيت (فرعي فرعك) و في عجز البيت (أصلي أصلك)، و المعرفة هنا بالإضافة إلى الضمير، و في كل هذا دلالة على التعيين و الحصر.

و في موضع آخر يتحدث مع نفسه مبرزا الألم و الحسرة في تقرب إلى سيف الدولة، عله يعينه على أعبائه و يحظى منه بالفداء يقول:

هذا الأسير المبقى، لا فداء له   يفديك بالنفس و الأهلين و الولد[4]

فالمسند إليه (المبتدأ) هو اسم الإشارة (هذا) يريد به نفسه، و المسند (الخبر) هو الاسم المعرف (الأسير) للدلالة على الحصر و التعيين.

النمط الثاني: المسند إليه + المسند + المتمم

يبين هذا النمط أن عددا من الجمل الاسمية البسيطة و ردت في سجنيات أبي فراس من عناصر أصلية و متممة ، مرتبة ترتيبا نحويا اعتياديا.

و من ذلك:

لم ينتقصني بعدي عنك من حزن   هي المواساة في قرب و في بعد[5]

و الشاهد هو عجز البيت، حيث أضمر المسند إليه لعلم المخاطب به.

و عرف المسند (المواساة)، و دل (في) في متمم الجملة على الظرفية الزمانية.

النمط الثالث : المسند إليه + المتمم + المسند

سمحت مني بمهجة كرمت   أنت، على يأسها و مؤملها[6]

1- الديوان، ص 28
2- نفسه، ص 25
3- نفسه، ص 31
4- نفسه، ص 76
5- الديوان: ص 75
6- نفسه، ص 243

الملاحظ في هذا البيت الشعري مجيء ركني الإسناد معرفة، و فصل بينهما متمم (على يأسها) و (على) دلالة على الاستعلاء.

النمط الرابع: - المسند + المسند إليه.

يشير النمط إلى أن الجملة، أحيانا، لا تحتفظ بالترتيب النحوي لعناصرها الأصلية، و الفرعية، و يرجع هذا إلى قواعد لغوية تجوز، أو توجب تقديم بعض الكلام على بعض، أو إلى الموقف الكلامي، أو المقامي الذي يفرض على المتكلم أن يراعيه.[1]

و من أمثلة هذا النمط ما قاله أبو فراس في رائيته المشهورة " أراك عصي الدمع":

أراك عصي الدمع، شمتك الصبر   أما للهوى نهي عليك و لا أمر

بلى، أنا مشتاق، و عندي لوعه   و لكن مثلي لا يذاع له ســـــر[2]

المسند في البيت الأول (شيمتك)، و المسند إليه (الصبر)، و غرض التقديم و التأخير فيه هو الاختصاص، و قد تضمن البيت مبالغة في إبراز الحزن و الأسى العميقين لدى الشاعر.

و البيت الثاني اشتمل كذلك على مسند مقدم (عندي) الدال على الظرفية و مسند إليه مؤخر (لوعة)، و غرض التقديم هو إظهار المعاناة بجعلها مختصة و مقتصرة على الشاعر.

النمط الخامس: - المسند + المسند إليه + المتمم

و من مذهبي حب الديار لأهلها   و للناس فيما يعشقون مذاهب[3]

المسند (من مذهبي) جار و مجرور، مفيد للتبعيض، و المسند إليه (حب الديار) تركيب إضافي، و المتمم (لأهلها)، دال على الاختصاص.

النمط السادس: - المسند + المتمم + المسند إليه

ألم ينهك الشيب الذي حل نازلا؟   و في الشيب بعد الجهل للمرء راع[4]

المسند (في الشيب) جار و مجرور، مفيد للظرفية المكانية مجازا، و المسند إليه (رادع) نكرة مخصصة بالجار و المجرور (للمرء)، و قد تقدم مراعاة للوزن، و القافية و أصل الكلام (وفي الشيب رادع للمرء بعد الجهل)، و المتمم (بعد الجهل) دال على الانحلال الخلقي، فلمح الشاعر إليه، و استنكر وقوعه، و رمز بالشيب لأنه نذير الرحيل، فآن للمرء أن يترفع عن الفعل الدنيء.

1- أنظر، في التقديم و التأخير، سيبويه، الكتاب، ج 1، ص26، ص 34، و ابن جني الخصائص، ج1، ص 382
2- الديوان: ص 157
3- الديوان: ص 35
4- نفسه، ص 187

مما سبق، بين الاستقراء أن الجملة الاسمية البسيطة، اشتملت على نمطين نحويين، تمثل الأول في: النمط النحوي الاعتيادي أما الثاني فقد تمثل في النمط النحوي غير الاعتيادي، و بعد الاستقراء تبين أن النمط النحوي الاعتيادي كثير الاستعمال في سجنيات أبي فراس، و مرد ذلك، إلى أنه بنية نحوية أصلية في نحو العربية، أما النمط النحوي غير الاعتيادي للجملة الاسمية البسيطة أقل تواترا من النمط النحوي الأول، و مرد ذلك عائد إلى أشكاله و أبرزها: التقديم و التأخير في المسند و المسند إليه، و قد تطرقنا إلى ذكر بعض أغراض و فوائد التقديم و التأخير و سنحاول أن نستشف.

و يتمثل بناؤها النحوي في الأنماط التالية:

النمط الأول: الناسخ + المسند إليه + المسند

أ – و قد كنت أخشى الهجر و التسلم جامع   و في كل يوم لغة و خطاب[1]

الناسخ الفعلي كوني، و المسند إليه ضمير المتكلم (التاء)، و المسند جملة فعلية (أخشى الهجر).

ب – إذا عاينتني الروم كفر صيدها   كأنهم أسرى لدي و في كبلي[2]

كأن دالة على التشبيه، و المسند إليه (هم) يعود على الروم و المسند (أسرى).

النمط الثاني: الناسخ + المسند إليه + المسند + المتمم

أ – قال أبو فراس:

و لكنني راض على كل حالة   ليعلم أي الحالتين سراب[3]

الناسخ الحرفي (لكن) مفيد للاستدراك، و المسند إليه (ياء المتكلم) دال على التخصيص، و المسند (راض) و (على كل حالة) متمم دال على الاستعلاء، و الرفع من قيمة الأنا الشاعرة، و سموها عن كل حال يصيبها.

ب – غفلت عن الحساد من غير غفلة   و بت طويل النوم من غير راقد[4]

الناسخ عن عجز البيت دال على الزمن الماضي ، و المسند إليه ضمير المتكلم (التاء)، و المسند (طويل النوم) تركيب إضافي، و المتمم (عن غير راقد) دال على المجاوزة.

النمط الثالث: - الناسخ + المسند إليه + المتمم + المسند

أ – حتى كأن الوحي فيكم مترل   و لكم تخص فضائل القرآن[5]

فصل بين المسند إليه (الوحي)، و المسند (مترل) نكرة مخصصة بالجار و المجرور (فيكم) المفيد للظرفية المكانية مجازا، و قدم لغاية عروضية و استعمل أداة (كأن) للدلالة على التشبيه، و هذا من باب التعظيم و المبالغة.

1- الديوان: ص 27
2- نفسه، ص 237
3- نفسه، ص 26
4- نفسه، ص 88
5- الديوان: ص 305

ب – لقد جمعتنا الحرب من قبل هذه فكنا بها أسدا و كنت بها كلبا[1]

الناسخ الفعلي كوني في عجز البيت، دال على الزمن الماضي، و المسند إليه ضمير المتكلم (نحن) في كنا و (التاء) في كنت، و المسند (أسدا) و (كلبا) و المتمم (بها) جار و مجرور دال على التخصيص و التعيين.

النمط الرابع: الناسخ + المسند إليه + المتمم + المسند + المتمم

فكم من حزين مثل حزني و واله و لكني وحدي الحزين المراقب[2]

فصل بين المسند إليه بالمتمم (وحدي) الدال على الحال، و خصص المسند (الحزين) بالوصف (المراقب)، و وظف الاستدراك لإبراز حالة نفسية بائسة ليس لها نظير.

النمط الخامس: - الناسخ + المسند + المسند إليه

يشير النمط إلى ظاهرة التقديم و التأخير[3]، و من أمثلته قول أبي فراس:

أبيت، كأني للصبابة صاحب و للنوم مذبان الخليط، مجانب[4]

تقدم المسند (للصبابة) فضلا عن مراعاة الوزن، لإفادة التخصيص، أي أن الصبابة موقوفة على أبي فراس دون غيره، هذا حسب السياق، فلو أخرها لأفادت الجملة معاني أخرى.

النمط السادس: - الناسخ + المسند + المسند إليه + المتمم

و ما كان للأحزان، لولاك مسلك إلى القلب، لكن الهوى للبلى جسر[5]

إن ما يلفت الانتباه في هذا البيت ، اشتماله على ناسخين ، الأول فعلي كوني ، في صدر البيت ، و الثاني حرفي في عجزه .

و لولا الوزن لقلنا: "ما كان مسلك للأحزان لولاك" في صدر البيت و " لكن الهوى صبر للبلى" في عجزه، و الكلام بهذا التشكيل يصير خفيفا.

النمط السابع: - الناسخ + المسند + المتمم + المسند إليه

و كان عتيدا لدي الجواب و لكن لهيبته لم أجب[1]

1- نفسه، ص 42

2- نفسه، ص

3- أنظر:

4- الديوان: ص 35

5- الديوان: ص 158

قدم المسند (عتيدا) لبيان أن الشاعر ذو بديهة، و عرف المسند إليه (الجواب) "بأل" التعريف، و دل المتمم (لدي) على الظرفية المكانية.

أفضت الدراسة النمطية للجملة المنسوخة بنواسخ حرفية، و فعلية، و هي مبينة بالجدول الآتي:

النواسخ الحرفية	النواسخ الفعلية
- إن	- أصبح
- أن	- بات
- كأن	- كان
- لعل	- ليس
- لكن	- مازال
- ليت	- كاد
	- أمسى

و مما لاحظناه في سجنيات أبي فراس الحمداني، أن أكثر النواسخ الحرفية تواترا، (إن، كأن، لكن) و مرجع ذلك إلى شيوعها في اللغة العربية و تنوع دلالاتها، و احتياج المقام إليها.

2- **النظام النحوي لركني الإسناد:** للجملة المنسوخة البسيطة نمطان نحويان:

- **نمط نحوي اعتيادي:** و هو الغالب، ونمط نحوي غير اعتيادي للنمط النحوي الاعتيادي ثلاث صور:

الصورة الأولى:

- **المسند إليه (معرفة) + المسند (معرفة):** من أمثلتها :

و لا يحرمني الله قربك إنه مرادي من الدنيا و حظي و سوددي[2]

و في موضع آخر يقول:

و كنت الحبيب، و كنت القريب ليالي أدعوك من كثب[3]

1- نفسه، ص

2- الديوان: ص 86

3- نفسه، ص 30

المسند إليه في البيتين ضمير متصل، و المسند في البيت الأول تركيب إضافي، أما في البيت الثاني فهو معرف (بأل).

الصورة الثانية:

- المسند إليه (معرفة) + المسند (نكرة)

فيا أمتا، لا تعدمي الصبر، إنه   إلى الخير و النجح القريب رسول[1]

و يقول أيضا:

لعل خيال العامرية زائر   فيسعد مهجور، و يسعد هاجر[2]

المسند إليه في البيت الأول ضمير متصل، أما في البيت الثاني فهو تركيب إضافي و المسند في البيتين نكرة.

الصورة الثالثة:

- المسند إليه (معرفة) + المسند (شبه جملة):

و لم أدر أن الدهر في عدد العدى   و أن المنايا السود يرمين عن يد[3]

الشاه في البيت هو (أن الدهر في عدد العدوى)، فالمسند إليه معرف بـــــ (أل)، و المسند جار و مجرور (شبه جملة) دال على الظرفية المكانية مجازا.

بين الاستقراء للسجنيات أن الصورة الثانية أكثر تواترا لأنها الأصل، تليها الصورة الأولى، فالثالثة، و علة ذلك سعة المجال الدلالي في التواتر.

و للنمط النحوي غير الاعتيادي صورتان:

الصورة الأولى:

- المسند (شبه جملة) + المسند إليه (معرفة):

الصورة الثانية:

- المسند (شبه جملة) + المسند إليه (معرفة)

أتروغ إلى الواشين في، و إن لي   لأذنا بها، عن كل واشية، وقر

الشاهد، قوله (إن لي لأذنا) فالمسند جار و مجرور مقدم (لي) هو "إن" الدالة على التأكيد المطلق للحكم بعدها.

الجملة الفعلية الواقعة خبرا:

1- نفسه، ص 233
2- نفسه، ص 102
3- الديوان: ص 86

كثيرة هي الجمل الفعلية الواقعة خبرا في السجنيات، سواء عن المبتدآت أو عن أسماء لنواسخ الفعلية أو الحرفية و لها أنماط كثيرة منها:

1- الخبر جملة فعلية:

أ – الماضية:

وحي رددت الخيل حتى ملكته هزيما و ردتني البراقع و الحمر[1]

فجملة (رددت الخيل) فعلية ماضية، فعلها متعد، و هي في محل رفع خبر للمبتدأ (حي) المجرور لفظا المرفوع محلا.

ب – المضارعية:

و الماء يفصل بين زهـــــــــ ـــــــــر الروض، في الشطين، فصلا[2]

فقوله (بين زهر الروض)، جملة فعلية مضارعية، وقعت في محل رفع خبر للمبدأ (الماء). و قد اختار أبو فراس الفعل (يفصل) بصيغة المضارع للدلالة على الحركة، و الوصف الدقيق لمنازله في منبج، و ما زاد الوصف تأكيدا هو المفعول المطلق في آخر البيت (فصلا).

2- الخبر جملة فعلية لفعل ناسخ:

أكثر الشاعر من هذا النمط في سجنياته، و من أمثلة ذلك قوله معاتبا سيف الدولة:

و ما زلت أرض بالقليل محبة لديك و ما دون الكثير حجاب[3]

فالإخبار دال على الاستمرارية و التجدد في قوله (أرض بالقليل محبة).

و تتضح المعاني أكثر في الاستمرارية و المداومة على الحال، في قول أبي فراس يصف حال سيف الدولة، يعزيه في أخته:

يا مفردا بات يبكي لا معين له أعانك الله بالتسليم و الجلد[4]

فالجملة الفعلية (يبكي)، واقعة في محل نصب خبر بات، و الإسم ضمير مستتر تقديره "هو".

و من ذلك أيضا، قوله يخاطب ذاته معاتبا، من قصيدة يرثي بها أخته:

فإن كنت تصدق فيما تقول فمت قبل موتك مع من تحب[5]

فجملة (تصدق فيما تقول) فعلية في محل نصب خبر لاسم الناسخ الضمير (التاء).

1- الديوان: ص 159
2- نفسه، ص 239
3- نفسه، ص 26
4- الديوان: ص 76
5- نفسه، ص 84

و من ذلك، الإخبار عن اسم أصبح كما في قوله يذكر "معبدا" و قد هلك في الأسر و لم يفتقده أهله، ثم رثوه بعد ذلك:

هم عضلوا عنه الفداء، فأصبحوا   يهدون أطراف القريض المقصد[1]

فجملة (يهدون) في محل نصب خبر الضمير (واو الجماعة في أصبحوا).

3- الخبر جملة فعلية لحرف ناسخ:

أكد النحويون أن (إن) إذا كانت تفيد تأكيد الإسناد و تثبيته، فإن ورود خبر اسمها جملة فعلية، يزيد الإسناد فيها معنى آخر، هو استمراريته و تجدده[2] ، يتجلى ذلك، مثلا، في قول أبي فراس:

إنا لنلقى الخطب فيك و غيره   بموفق عند الخطوب، معان[3]

الشاهد في البيت (إنا لنلقى الخطب فيك)، و هي جملة مؤكدة بعدة مؤكدات، هي: إن و اللام في جملة الخبر الفعلية المضارعية، الدالة على التجدد و الاستمرارية.

و منه أيضا، من القصيدة نفسها:

إني أغار على مكاني، أن أرى   فيه رجالا لا تسد مكاني[4]

فالجملة الفعلية المضارعية (أغار) واقعة في محل رفع خبر اسم الناسخ الحرفي و المضارع فيها، دال على الحركية و الاستمرارية.

و من الشواهد المعبرة المؤثرة التي نستشهد بها في هذا المقام، قول أبي فراس يخاطب سيف الدولة:

فليتك تحلو، و الحياة مريرة   و ليتك ترضى، و الأنام غضاب[5]

فالخبر، في هذا الشاهد، هو الجملة الفعلية المضارعية (تحلو) في صدر البيت و (ترضى) في عجزه، و هنا يرجو الشاعر من ابن عمه موقفا يدعو إلى التجدد و الاستمرار و عد الانقطاع.

و من أمثلة ذلك أيضا، قول أبي فراس في رائيته المشهورة: " أراك عصي الدمع ":

كأني أنادي دون ميثاء ظبية   على شرف ظمياء جللها الذعر[6]

فجملة (أنادي) في محل نصب خبر اسم كأن (الضمير): و المضارع هنا دال على التجدد، لأن الشاعر بصدد الرجاء من ابنة عمه، عدم قطع الصلة، فهو يريد من الموقف أن يستمر و يدوم.

1- نفسه، ص 84
2- أنظر: البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني، د /لخضر بلخير
3- الديوان ص 303
4- الديوان: ص 304
5- نفسه، ص 28
6- نفسه، ص 159

2 – الجملة الفعلية الواقعة صفة:

و تقع الجملة الفعلية موقع النعت المفرد أو الصفة، و تكون في إعرابها تبعا للموصوف النكرة المحصنة أو غير المحصنة، لتخصصها أو تزيد في تخصيصها.[1]

و إذا استقرأنا سجنيات أبي فراس، ألفينا عددا كبيرا من الجمل الفعلية الواقعة صفة لازمة أو متعدية، سواء كانت ماضوية أو مضارعية، مثبتة أو منفية، بحسب مقتض حال المتكلم.

وقد ساهمت هذه الجمل في إبراز صورة الموصوف على الثبات و الديمومة.

ومن أمثلة ذلك ما وجدناه بكثرة و كثافة في إحدى سحبياتة: (أم الأسير) حيث يقول:

أيا أم الأسير، سقاك غيث تحير لا يقيم ولا يسير[2]

فجملة (تحير) واقعة في محل رفع صفة لي الموصوف (غيث) الواقع فاعلا، ومما ورد في هذه القصيدة من جمل فعلية تؤدي وظيفة الصفة ما نلاحظه في الأبيات التالية:

ليبكك كل يوم صمت فـــــيه مصابرة، وقد حمـــــي الهجير

ليبكك كل لـــيل قمت فـــــيه إلى أن يبتدي الفجر المنـــــير

ليبكك كـــل مضطهد مخـــوف أجرتيه، وقـــد قـــل المجـــــير

ليبكـــك كل مسكين فقيــــــر أغثتيـــه، وما في العظـــم زيـــر[3]

و الجمل الواقعة صفة، على التوالي:(صمت فيه، قمت فيه، أجرتيه، أغثتيه) وهي جمل فعلية متعدية و الملاحظة على هذه الأبيات هو حسن توظيف هذه الجمل توظيفا موفقا، يدل على تمكن الشاعر من ناحيتي اللغة و الشعر.

و من أمثلة الجمل الواقعة صفة كذلك، ما نجده في قصيدة (مصابي جليل) حيث يقول أبو فراس:

جراح تحاماها الأساة، مخوفـــــة و سقمان: باد منهما و دخـــــــــيل

و أسر أقاسيه، وليل نجـــومـــه أرى كل شيء غيرهن، يـــــــــزول[4]

فلفظة (جراح) خبر لمبتدأ محذوف، و جملة (تحاماها الأساة) واقعة في محل رفع صفة للموصوف (جراح)، وكذلك الأمر بالنسبة للفظة (أسر) التي وصفت بالجملة الفعلية المتعدية (أقاسيه).

ومن الشواهد الأخرى في القصيدة نفسيها، قول أبي فراسي، في وصف تقلي الزمان وغدر الإنسان، من الأصحاب و الخلان:

أقلب ترفي، لا أرى غير صاحب يميل مع النعماء حيث تميـــــل[5].

1- أنظر: إعراب الجمل و أشباه الجمل، ص 250

2- الديوان، ص 162

3- نفسه، ص 162

4- نفسه، ص 232

5- الديوان: ص 232

فجملة (يميل..) مضارعيه مثبتة، واقعة في محل جر صفة، و أبو فراس في هذا المقام، أراد أن يقدم صورة عن أصحابه اللذين أنكروا العهد، بل هم متقلبون أينما مالت الريح مالوا.

وفي قصيدة (ياحسرة) نلاحظ أن الشاعر قد بالغ في توظيف الجمل الصفات بكثرة، والتي ساهمت بشكل فعال في بناء أبيات القصيدة، ومنها نذكر:

يا حسرة ما أكـــــاد أحملهــــــــا   آخـــــــــرها مزعج وأولهـــــا

عليلة بالشـــــــام مفـــــــــــردة   بات بأيادي العـــدا معللهــــــــا

تمســـــك أحشاءها على حـــرق   تطفئهـــــا والهمـــــوم تشعلهـــا

تسأل عنــــا الركبان جاهـــــدة   بأدمع ما تكـــــاد تمهلهـــــــــــا[1]

فكل بيت من هذه الأبيات متضمن لجملة وصفية فعلية، هي على التوالي:

(ما كاد أحملها، بات بأيدي العدا معللها، تطفئها، ما تكاد تمهلها)، وقد وردة هذه الجمل الصفات في محل نصب في الأول، و في محل رفع في الثاني، و في محل جر في الثالثة و الرابعة.

و القصيدة تشتمل على جمل وصفية أخرى كثيرة، ومنها قول أبو فراس:

ياواسع الدار، كيف توسعها   ونحن في صخرة نزلزلها[2]

ويتبين من خلال هذه الأبيات أن الشاعر قد أحسن في تركيب الجمل الوصفية، بحيث جعلها تبلغ المتلقي الخبر بوضوح و تفصيل، لأن توظيف الجمل بدل المفردات، دلالة على تحقيق البناء الشعري، الذي يعد كيفية أو وسيلة فنية جمالية في التعامل مع اللغة.

- **الجملة الواقعة حالا:**

وردت الجمل الحالية في السجنيات بحظ وافر، سواء كانت فعلية أم اسمية. و مرد ذلك إلى تعبير الشاعر عن حالته و هو سجين، حيث يصور المأساة في أوجها، و المعاناة، وما لحقها من لوعة و حنين و شوق إلى الأهل والديار والأحبة، وهو يعبر عن حاله وحال الناس من حوله في كل زمان و في كل مكان.

ويكاد يكون موضوع السجنيات مقتصرا على الحالة التي آل إليها الشاعر من معاناة و يأس و حزن.... فالشاعر أبو فراس أصبح في السجن في وضعية لم يكن عليها من قبل ، حيث لبطولته والفروسية و العزة.... و لما كان الأمر كذلك، كان لشاعر لابد ان يكثر من الجمل الحالية المتنوعة بين الفعلية و الاسمية.

1_ الجملة الفعلية الواقعة حالا:

يقول أبو فراس و قد سمع حمامة تنوح على شجرة فخاطبا إياها:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة   أيا جارتا، هل تشعرين بحالي؟[1]

1- نفسه، ص 241

2- نفسه، ص 243

فجملة (وقد ناحت بقربي حمامة) فعلية، تبين حالة المتكلم الذي آل إليها، ومما زاد في تأكيد الحال و تقويتها الحرف (قد) الدال على التحقيق.

ويقول أيضا في قصيدة أخرى من السجنيات:

أقول وقد ضج الحلي، أشرفت   و لم أرو منها، للصباح بشائر[2]

فالجملة الحالية (قد ضج الحلي) فعلية، فعلها اكتفى بالفاعل، ووظيفة الحال هنا إبراز الاعتزاز والفخر بالأنا الشاعرة.

و من الشواهد الدالة على ذلك أيضا، قصيدته التي يخاطب بها سيف الدولة و يستحثه إلى مفاداته:

و لا تقعدن عني، و قد سيم فديتي   فلست عن الفعل الكريم بمقعد[3]

و الملاحظ على هذه الأبيات الشعرية المشتملة على الجمل الحالية هو سبقها بالواو و قد، و هذا هو النمط الغالب في ورود الحال جملة فعلية.

2 – الجملة الاسمية الواقعة حالا:

إن ورود الحال جملة اسمية في سجنيات أبي فراس، يعود إلى ميل الشاعر إلى إبراز ما آل إليه حاله و كشف الناس حوله: يقول من قصيدة بائية كتبها إلى أخيه أبي الهيجاء، يذكر أعداءه و حساده:

هم يطفئون المجد و الله موقد   و كم ينقصون الفضل و الله واهب[4]

فقد جعل في نهاية كل شطر جملة حالية اسمية، و الحال هنا دال على أن فعل الله أقوى من فعل الأعداء و الجدير بالملاحظة هو أن الشاعر خص الله باسم الفاعل (موقد) في الشطر الأول، و (واهب) في الشطر الثاني للدلالة على أن الله عز و جل قادر على إبطال كل تصرفات البشر.

و من أمثلة ذلك أيضا، ما قاله أبو فراس في مطلع قصيدته (أراك عصي الدمع) مفتخرا بنفسه، متباهيا بالصبر و التجلد:

أراك عصي الدمع، شيمتك الصبر   أما للهوى نهي عليك و لا أمر[5]

فجملة (شيمتك الصبر) اسمية مركبة من مسند إليه و مسند، و الملاحظ عليهما ورودهما معرفة، مما زاد في تأكيد الحال، و تقويته.

1- الديوان: ص 238
2- نفسه، ص 104
3- الديوان: ص83
4- نفسه، ص 36
5- نفسه، ص157

و من شواهد ورود الحال جملة اسمية قول أبي فراس يفتخر بسيف الدولة و يهنئه بإيقاعه بالقبائل العاصية له:

و قلب يقر الحرب، و هو محارب   و عزم يقيم الجسم، و هو مسافر[1]

و من القصيدة نفسها ، يشير إلى بناء سيف الدولة لرعبان و الحدث من بلاد الروم قائلا:

بناهن باني الثغر، و الثغر دارس   و عامر دين الله، و الدين دائر[2]

و منها يقول أيضا، مفتخرا بسيف الدولة معليا مكانته:

و هل تجحد الشمس المنيرة ضوءها   و يستر نور البدر، و البدر زاهر[3]

و مما يؤكد ذلك قوله، يرجو سيف الدولة و يعاتبه:

فليتك تحلو و الحياة مريرة   و ليتك ترضى و الأنام غضاب[4]

فقد جعل من كل بيت من هذه الأبيات جملة اسمية حالية مسبوقة بواو الحال الذي اشتمل على جملة اسمية حالية إلا في عجز البيت (و البدر زاهر) عكس الأبيات الأخرى التي اشتملت على جملة اسمية حالية في كل شطر منها و هي على التوالي: (و هو محارب،و هو مسافر) و الثغر دارس، و الدين دائر، و الحياة مريرة، و الأنام غضاب.

و من ذلك أيضا قوله من قصيدته "يا حسرة":

أنت سماء، و نحن أنجمها   أنت بلاد و نحن أجبلها

أنت سحاب، و نحن وابلها   أنت يمين و نحن أنملها[5]

و مما يلاحظ أن أبا فراس قد بنى هذين البيتين على الجمل الحالية، و هي أربع جمل، وردت كلها على نمط واحد: (الواو + الضمير(مسند اليه) + المسند).

- الجملة الفعلية الواقعة مفعولا به:

وردت الجملة الفعلية مفعولا به في مواطن كثيرة من السجنيات نشير إلى بعض منها.

يقول أبو فراس في قصيدته يعاتب بعضا من قومه، و قد بلغه عنهم كراهة بخلاصة:

تمنيتم أن تفقدوني و إنما   تمنيتم أن تفقدوا العز أصيدا[6]

1- الديوان: ص 104
2- نفسه، ص 113
3- نفسه، ص 120
4- نفسه، ص 28
5- نفسه، ص 42-43
6- الديوان: ص 90

و الجملة الواقعة مفعولا به (أن تفقدوني)، و هي جملة مصدرية، الفعل فيه متعد، وتقدير المفعول به -أن تفقدوني-. والجملة المفعولية دالة على استمرار الأمنية التي يطلبها قومه، ولكن هيهات، هيهات لذلك، لأنهم إن فقدوه فقد فقدوا الأمر، الفحل، الشاعر ، المغامر الأصيل ،الذي يرفع رأسه كبرا يناشد العزة والكرامة.

وترد الجملة الفعلية مفعولا، للفظ القول أو ما في معناه ،وتعرب في محل نصب مفعولا او مقولا للقول.

ولهذا النمط وفرة ملحوظة أن سجنيات أبي فراس الحمداني، وفيها نذكر ما قاله الشاعر في إحدى قصائده

يقولون: جنب عادة ما عرفتها شديد على الإنسان ما لم يعود(1)

ومن هذا القبيل ما ورد بكثرة في إحدى سجنياته الشهيرة:

" أراك عصي الدمع" قوله:

فقلت لها: لو شئت لم تتعنتي و لم تسألي عني، و عندك بي خبـــــر

فقالت: لقد أزرى بك الدهر بعدنـــا فقلت: معاذ الله بل أنت لا الدهر. (2)

و من القصيدة نفسها، قوله كذلك:

يقولون لي: بعت السلامة بالردى فقلت: أما و الله، و ما نالي خسر(3)

فكل الجمل الواقعة بعد لفظ القول، في محل نصب مفعولا به، أو مقولا للقول.

و هي على التوالي: (جنب عادة ما عرفتها، لو شئتِ ما تتعنتي، لقد أزرى بك الدهر بعدنا، بعت السلامة بالردى).

و الملاحظ على أبيات قصيدة (أراك عصي الدمع) اشتمالها على أسلوب الحوار بين الشاعر و ابنة عمه و دلالة الحوار تكمن في الشوق و الحنين الناتج عن تأثير السجن في نفس الشاعر.

كما نلاحظ أيضا، أن أبا فراس في هذه الجمل قد مال إلى توظيف الجمل الطويلة المشتملة على وسائل لغوية عديدة كالمتممات ....، و لعل مرد ذلك عائد إلى النفس العميق، الطويل الذي يشعر به الشاعر في سجنه.

- الجملة الإنشائية الطلبية:

إن ضروب الكلام التي يعبر بها عن الأفكار و المشاعر و سائر ضروب الحياة لا تتعدى أسلوبي الخبر و الإنشاء. فالخبر يتم من خلاله إفادة المخاطب أمرا ما، قد يكون في الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل، و هو قابل للتصديق أو التكذيب، و قد يكون هذا الخبر ممكن الحدوث، أو جائز أو ممتنع الحدوث.

1- انظر، إعراب الجمل و أشباه الجمل، د فخر الدين قباوة، دار الأوزاعي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 4، 1986، ص165

2- الديوان: ص 84

3- الديوان: ص 160

و الخبر ما احتمل الصدق و الكذب، فإن طابق الواقع فهو صادق، و إن خالفه فهو كاذب، قال القزويني: " هذا هو المشهور و عليه التعويل[1]" و "و الإنشاء ما م يحتمل الصدق و الكذب و ليس له واقع يطابقه أو لا يطابقه"[2]

و يختلف الوضع الدلالي في كل من الخبر و الإنشاء، "فالخبر حكاية خبرية تقديرية تلقى لتحقق دلالة أصلية أو فنية، قد تصدق مع الواقع أو تتنافى معه، أما الإنشاء فيقصد بدلالته التعبيرية، إنشاء المعنى الذي يحرك مخيلة المتلقي، و ينير فكرة، أو ليشبع مشاعره الذاتية دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي أو عدمها[3]". و الإنشاء ضربان طلب و غير طلب.

و ما يعنينا في هذه الدراسة هو الجملة الإنشائية الطلبية و سنحاول دراستها من خلال سجنيات أبي فراس و نتبين دلالتها الفنية، و علاقتها على مستوى المعنى، و علاقاتها بالشاعر، و نحدد نمط كل جملة لإبراز الأداة المستخدمة في كل نوع من أنواع الجملة الإنشائية، ومع توضيح الدلالات الحقيقية و المجازية التي تفهم من السياق و قد ركزنا في دراستنا لهذه الجملة على الأساليب الإنشائية الطلبية التي برزت في السجنيات بشكل ملحوظ و متوافر، و لعل من بينها: النداء، الاستفهام، الأمر، و النهي.

أولا: النداء:

يعرف النداء بأنه التصويت بالمنادى لإقباله عليك[4]. و أحرف النداء و أدواته ثمان (الهمزة(أ)، أي، ويا و أيا، و هيا، و آ، و آي، و وا) [5] و هذه الأدوات في الاستعمال نوعان:

1- الهمزة، و أي، بنداء القريب.

2- و الأدوات الست الأخرى لنداء البعيد، " و أيا، و هيا موضوعان لنداء البعيد، و قد ينزل البعيد، و هو الحاضر منزلة البعيد لكونه نائما، أو ساميا حقيقة، فيجعل كل واحد من النوم و السهو بمنزلة البعد في إعلاء الصوت لتنزيل المنادى منزلة ذي غفلة، لعظم الأمر المدعو له، حتى كأن المنادى غافل عنه مقصرا لم يحظ بما هو حق له من السعي و الاجتهاد الكلي، فيستعملان له، فتقول مثلا هيا فلان تهيأ للحرب عند حضوره" [6].

و قد ينزل البعيد منزلة القريب، و يستعملان فيه تنبيها على انه حاضر في القلب لا يغيب عنه أصلا حتى أصلا حتى صار كالمشهود الحاضر. [7]

و قد ذهب بعض النحاة العرب القدامى إلى أن (يا) عوضت الفعل (أدعو) أو (أنادي) [1].

1- د. محمد أحمد نحلة: في البلاغة العربية، علم المعاني، ص41

2- نفسه، ص 81

3- انظر: الجملة الخبرية و الجملة الطلبية، د. حفيظة أرسلان شابسوغ، الأردن، ط1، 2004، ص 24-25

4- التغتازاني: شروح التلخيص، طبعة مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركاه، مصر، ج2، ص 333

5- نفسه، ج2، ص 333، 334

6- نفسه، ج2 ، ص 334

7- نفسه، ج 2، ص 394

و المنادى مفعول به، و جواب النداء جملة استثنائية، و قريب من هذا القول من بعض اللغويين العرب المحدثين من أن النداء "جملة غير اسنادية" [2] ، أو " جملة ليست بفعلية و اسمية".

نلفت الانتباه إلى أن أكثر أدوات النداء استعمالا (يا)، و (أيا)، و الهمزة.

و قد يخرج النداء إلى أغراض بلاغية متنوعة، من الصعب حصرها، و هذا ما سنحاول تلمسه في دراستنا لسجنيات أبي فراس، من أجل استجلاء هذه المعاني، و بيان قيمتها البلاغية على مستوى المعنى، و علاقة ذلك بالحالة النفسية و الشعورية للشاعر.

النداء في سجنيات أبي فراس الحمداني:

يبرز النداء ظاهرة أسلوبية في سجنيات أبي فراس، و أول ما نلحظه من خلال تقصينا لأساليب النداء في سجنياته، أن أدوات النداء لم تكن تتردد بمستوى واحد، فقد جاءت أداة النداء (يا) بشكل لافت للنظر في سجنياته ثم جاءت بعدها الأداة (أيا)، و أداة النداء المحذوفة لتحتلا المرتبة الثانية و من أدوات النداء التي يكثر من استخدامها كذلك (الهمزة).

و تعكس ظاهرة النداء في سجنياته مدى علاقته بالآخر (المنادى) و هو الذي يتوجه إليه أبو فراس بالخطاب، فهذه العلاقة تنعكس على شعر الشاعر و تترجم من خلال اللغة لتكون تعبيرا صادقا عن أبعاد تلك العلاقات.

و بناء على ما سبق، سوف تتمحور دراستنا لأسلوب النداء في السجنيات حول أكثر الأدوات الندائية استعمالا و هي (يا، أيا، و الهمزة) و التي تشكل لنا ثلاثة أنماط رئيسية:

النمط الأول: الجملة الندائية المعتمدة على (يا):

و من أمثلة هذا النمط ما قاله أبو فراس لما وافاه العيد، و هو سجين فشق عليه ذلك:

يا عيد! ما عدت بمحبوب   على معنى القلب، مكـــروب

يا عيد! ما عدت على ناظر   عن كل حسن فيك محجوب

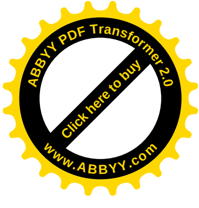
يا وحسة الدار التي ربهـــــا   أصبـــح في أثواب مـــربوب[3]

فالمنادى في الأبيات الثلاثة، أستعمل لغير العاقل، ففي البيتين الأول و الثاني لفظ (العيد) هو المنادى ذو دلالة دينية، و في البيت الثالث (وحشة) لفظ ذو دلالة نفسية، و الأبيات تعبر عن الآلام التي أحدقت بالشاعر في دار الوحشة التي أصبح صاحبها في حزن و أسى عميقين.

1- انظر: ابن يعيش، المغني، ج1، ص 327 .

2- انظر: سيبويه ، الكتاب، ج2 ، ص 182

3- الديوان: ص 34



و من المناداة كذلك التي خاطب بها الشاعر غير العاقل، كذلك، ما نجده في مقطوعة له، يبرز فيها تفاقم الأسى الصادر من أسرة في بلاد الروم:

يا ليل ما أغفل عمـــــــــــا بي   حبائبي فيك و أحبابي

يا ليل نلم الناس عن موجـــــــع   ناء، على مضجعة نابي(1)

فالمنادى في البيتين هو لفظ (ليل) ذو دلالة زمانية، غايته إبراز الحالة النفسية العميقة التي توصل إليها الشاعر من عناء السجن، حتى أصبح يخاطب الزمن.

و من أمثلة ذلك أيضا ما قاله أبو فراس مخاطبا ابن عمه سيف الدولة يغريه عن أخته، و كان شديد الوجد بها:

يا مفردا بات يبكي لا معين له   أعانك الله بالتسليم و الجلد(2)

و في قصيدة أخرى يقول مناديا سيف الدولة، مستعطفا إياه:

فيا ملبسي النعمى، التي جل قدرها   لقد أخلقت تلك الثياب فجدد(3)

الملاحظ في البيتين، أن أبا فراس في سجنياته يتجنب ذكر اسم (سيف الدولة) أو لقبه، كما هو الحال في أشعاره الموجهة إلى سيف الدولة قبل الأسر و قد يكون السبب هو احتفاظ الشاعر بمكانه و مترلة سيف الدولة على الرغم من البعد و الجفاء، فنرى المنادى هنا (مفردا) عائد إلى سيف الدولة دال على الوحدة التي يشعر بها و الألم الذي يحيط به، و الدليل على ذلك قول الشاعر (بات يبكي لا معين له). أما المنادى (ملبسي النعم) فهو دلالة على أن أبا فراس غير منكر و لا ناس فضل ابن عمه عليه، فيناديه من خلال تلك الفضائل في محاولة لاستعطافه.

و عندما يشعر أبو فراس بعدم جدوى أسلوب الاستعطاف، فإن النداء في تلك المرحلة يعبر عن العتاب الصريح، الذي يصل حد التعريض، من خلال استخدام صيغة اسم الفاعل (تارك) يقول في ذلك:

يا تاركي، إني لذكـــــ   ـــرك، ما حييت، لغير تارك(4)

و قوله أيضا يخاطب سيف الدولة، مستعطفا إياه، لما ثقلت عليه العلة:

يا فارج الكرب العظيـــــ   ـــــم، و كاشف الخطب الجليل

كن قوي، لذا الضعيـــــ   ـــــف، و يا عزيز، لذا الذليل(5)

فالمنادى في البيتين هو سيف الدولة، و الملاحظ أن الشاعر لم يذكر أو يصرح باسمه و لقبه بل لجأ إلى توظيف بعض الصفات التي بها يستعطفه أو يناديه بها، بل جاءت هذه الصفات في البيت الأول على وزن اسم

1- الديوان: ص 57

2- نفسه، ص 76

3- نفسه، ص 85

4- الديوان: ص 203

5- نفسه، ص 235

فاعل (فارج، كاشف)، غير أنه حذف أداة النداء في عجز البيت و التقدير: يا كاشف، و حذفها عائد إلى علم المخاطب بها.

و لما اشتدت على الشاعر ظلمة السجن، كان لأسلوب النداء وظيفة نفسية معينة، إذا كان النداء بمثابة تلك الزفرة أو ذلك الأنين الذي يخرج من صدر الشاعر للتنفيس عن الألم الضاغط المحاط به، من كل ناحية لأن البطولة تحولت في حياته إلى ذكرى، مما أدى إلى ارتفاع نبرة الشكوى و العتاب في شعره، فقد، "أصبحت آماله و أشواق نفسه إلى الجد صعبة التحقيق إذ شحبت و تقلصت، و هو يعاني ذل الأسر، وثقل الأصفاد.

و استفحلت في نفسه مشاعر الأسى لما طال الأسر، و لم ينهض أميره و ابن عمه إلى افتكاكه و تخليصه و إعادته إلى الحرية التي طال شوقه إليها محتجا بضرورة أن يكون الفداء عاما....، و تحول شعره إلى أنين موصول و توجع مستمر و نجوى حزينة عبر بها عن آلامه و ما يعانيه"[1].

و لعل من أبرز سجنياته التي علت فيها نبرة الحزن و الحسرة و زفرة النداء، قصيدته (مصابي جليل) يقول فيها مصبرا أمه:

فيا حسرة من لي بخل موافق   أقول بشجوى، مرة، و يقول !

فيا أمتا، لا تعدمي الصبر إنه   إلى الخير و النجح القريب رسول!

و يا امتا، لا تخطئي الأجر إنه   على قدر الصبر الجميل جزيل![2]

فالشاعر في الأبيات يتوجه إلى أمه بالنداء، فنراه مساندا مواسيا على الرغم من حاجته إلى من يسانده و يواسيه، و الملاحظ هنا اعتماد الشاعر و تركيزه على تكرار النداء رغبة في التنفيس عن الضغط الذي يعانيه.

و نراه أيضا في الأبيات يدعم أسلوب النداء بأساليب أخرى كالنهي في قوله (لا تعدمي، لا تخطئ) بغرض مواساة أمه محاولا بث الشجاعة في قلبها و الأمل، كذلك يلفت الانتباه توظيف التوكيد في البيتين الثاني و الثالث بأداة (إن) بغرض زرع الثقة في قلبها و التأكيد على أهمية الصبر في قوله (إنه إلى الخير و النجح القريب رسول، إنه على قدر الصبر الجميل جزيل).

و من السجنيات كذلك، التي عبرت بصدق العاطفة عن الحزن و الحسرة، و عن اليأس الذي غمر قلب الشاعر، قصيدة (يا حسرة) التي قالها أبو فراس حينما ذهبت أمه إلى حلب تكلم سيف الدولة في المفاداة، فردها خائبة:

يا حسرة ما أكاد أحملها   آخرها مزعج، و أولها!

و يقول فيها:

يا مر رأى لي بحصن خرشنة   أسد شرى، في القيود أرجلها

يا مر رأى لي الدروب، شامخة   دون لقاء الحبيب أطولهـــــــا

يا من رأى لي القيود، موثقة   على حبيب الفؤاد أثقلهـــــــــا![3]

1- القاضي النعمان، أبو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي، ص 337

2- الديوان: ص 233

3- نفسه، ص 241

فالمنادى في البيت الأول (حسرة) دال دلالة نفسية عن الحزن العميق الذي حل بالشاعر، لما أتاه الخبر باليأس و الخيبة.

أما الملفت للإنتباه في الأبيات الثلاثة أن المنادى ورد اسما موصولا و هو مبهم، فالشاعر لعله يخاطب و ينادي كل الأصدقاء و الأصحاب أو الركبان علهم يخففون عنه الألم الذي يشعر به تجاه الأم، و قد جاء النداء هنا مكررا، و لعل فائدة التكرار عائدة إلى تنفيس الشاعر عما يكابده و يعانيه من ظروف و أحوال.

و يستمر الشاعر في القصيدة نفسها في إعلاء نبرة الحسرة، و هنا يؤدي النداء بتكراره، وظيفته على أكمل وجه. إذ يبدو النداء هنا متميزا تماما كتميز مشاعره تجاه والدته، ذلك التميز، الذي انعكس من خلال اللغة و من خلال أسلوب النداء على وجه التحديد، فنراه يتوجه إليها شاكيا:

يا أمتا، هذه منازلنا　　نتركها تارة، و نترلها

يا أمتا، هذه مواردنا　　نعلمها تارة، و ننهلها(1)

و مما نلاحظه في البيتين أن الشاعر بتكرار النداء، كأنه ينادي بأعلى صوته والدته و يستغيث بها إذ مدد المنادى (أم) بحرف مد، و المد دال على الاستغاثة، و بعد المكان، و الغرض من ذلك هو التنفيس عن الألم كما أشرنا سابقا.

و ينتقل الشاعر إلى الاستعطاف و الرجاء في نفس القصيدة للمفاداة، مناديا ابن عمه، سيف الدولة بنفس عميق موظفا صيغة اسم الفاعل:

يا واسع الدار، كيف توسعها　　و نحن في صخرة نزلزلها!

يا ناعم الثوب! كيف تبدلـــه؟　　ثيابنا الصوف ما نبدلهــــــا!

يا راكب الخيل! لو بصرت بنا　　نحمل أقيادنا، و ننقلهـــــــــا!(2)

و المتأمل لهذه الأبيات بالإضافة إلى مجيء المنادى تركيبا إضافيا على صيغة اسم الفاعل، يجد أن أبو فراس قد دعم أسلوب النداء بأسلوب الاستفهام (كيف توسعها، كيف تبدله)، كما نشهد كثافة الصفات التي وصف بها الشاعر ابن عمه، و هي مناسبة للموقف الذي يعيشه الشاعر.

يلجأ الشاعر في بعض سجنياته إلى حذف أداة النداء، و لعل مرد ذلك عائد إلى إقامة الوزن، فإهمالها في أسلوب النداء يجعلنا نستشفها من خلال السياق.

و نرى ذلك بوضوح و جلاء في إحدى سجنياته يناجي بني عمه:

بني عمنا ما يصنع السيف في الوغى　　إذا فل منه مضرب و ذبـــــــــاب؟

بني عمنا لا تنكروا الـــــــحق إننا　　شداد على غير الهوان صـــــــلاب

بني عمنا نحن السواعد و الظبـــــى　　و يوشك يوما أن يكون ضــــراب(3)

1- الديوان: ص 242
2- نفسه، ص 243
3- الديوان: ص 26

فأداة النداء في كل الأبيات محذوفة، و السياق يدل على ذلك، و الملاحظ على الأبيات تعزيز الشاعر لأسلوب النداء بأساليب أخرى كالاستفهام و النهي، و التأكيد، و هي على التوالي (ما يصنع السيف في الوغى لا تنكروا الحق إننا شداد)، و لعل غرض هذا الأساليب يدور في حقل دلالي واحد ألا و هو الفخر.

و من أمثلة حذف الأداة كذلك، ما نجده في قصيدة (لعل خيال العامرية زائر) إذ يقول:

أبا أحمد مهلا إذا الفرع لم يطب فلا طبن يوم الافتخار العناصر! [1]

و يقول أيضا في قصيدة أخرى يحذر فيها سيف الدولة من جيوش الروم:

سيف الهدى من حد سيفك يرتجى يوم يذل الكفر للإيمان

هذي الجيوش تجيش نحو بلادكم محفوفة بالكفر و الصلبان[2]

الواضح أن أداة النداء محذوفة، و دليلها سياق الكلام، و المتأمل في منادى البيتين يجد أن الشاعر لم يلجأ إلى مناداة سيف الدولة باسمه الحقيقي و إنما يلجأ إلى كنيته في البيت الأول، و إلى لقبه في الثاني، و حذف الأداة في هذه المواضع علة لغاية الوزن كما قلنا سابقا.

النمط الثاني: - الجملة الندائية المعتمدة على (أيا)

الأصل في (أيا) لنداء البعيد، وجلي ذلك في سجنيات أبي فراس، ويتضح أكثر في نداءاته لأمه بغرض المواساة والتخفيف عن الألم، والصبر.

من أمثلة نداءاته ما نجده في قصيدة (أم الأسير) حينما بلغ أبا فراس خبر موت أمه، وهو سجين في بلاد الروم:

أيا أم الأسير، سقاك غيث بكره منك، مـــا لقي الأسير

أيا أم الأسير، سقاك غيث تحيـــر، لا يقيم ولا يسيـــر

أيا أم الأسير، سقاك غيث إلى من يا فدا يأتي البشيـــر؟

أيا أم الأسير، سقـــاك غيث وقد مت، الذوائب و الشعور؟[3]

والملاحظ على هذه الأبيات، النداء أدى دورا هاما، حيث يبلغ الشاعر قمة الانفعال على الإطلاق. ونراه يعبر عن فجيعته بكافة الأساليب اللغوية المتاحة أمامه، ولا يكتفي بذلك، بل يلجأ إلى الإلحاح على تلك الأساليب وتكرارها، انعكاسا لسيطرة تلك المشاعر على أبي فراس وهيمنها، مما يدفعه إلى تكرارها و الإلحاح عليها وتأكيدها، وكأني أجد الشاعر في هذه الحالة التي هو عليه يخرج إلى حالة اللاوعي، وهو يعبر عن صدق العاطفة فكانت عاطفة حزينة جياشة.

1- نفسه، ص 106

2- نفسه، ص 304

3- الديوان: ص162

وتبلغ هذه القصيدة قمة جماليتها، عندما يتكرر النداء فيها على صورة تدويم موسيقى رائع، يتردد بين الفينة والأخرى، معبرا عن حالة الشاعر المضطربة الحزينة، ومشيعا في القصيدة هذا الجو الموسيقي الحزين، ونعني بالتدويم " تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع او متراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي و النشوة اللغوية، وعندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري، وتصبح رمزا تتكثف حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية و نقطة التفجير الشعري"(1).

و يستمر الشاعر في مرثيته هذه وفجيعته لفراق أمه وكان الشعور فيها متدفقا بكل أنواع الحزن و اللوعة و الأسى، لم لا؟ وقد انفعل وتأثر بالحدث الجلل الذي نزل به فأفقده أعز الناس في دنياه وحرمه من عطفها، يقول في ذلك:

أيا أماه، كم هم طويل   مضى بك لم يكن به نصير
أيا أماه، كم سر مصون   بقلبك، مات ليس له ظهور
أيا أماه، كم بشرى بقربي   أتتك، ودونها الأجل القصير(2)

النداء في الأبيات دال على قمة التفجع على الأم الغالية، فالشاعر بعيد عنها، محس بالحرارة القاسية، ومما زاد النداء حزنا وكآبة، هو تمديد المنادي بحرف المد (ا) مع هاء الوقف، والمد دال على وضوح وجلاء الفجيعة التي حلت بالشاعر، مما أضفى كذلك على النداء قوة المصيبة ذلك النؤي، الذي عاشه أبو فراس، إذ نجده يوظف لفظة (كم الخبرية) الدالة على الإخبار و التقرير.

من أمثلة الجمل الندائية المعتمدة على (أيا) ما نجده في قصيدة يذكر حساده قائلا:

أيا جاهدا في نيل ما نلت من علا   رويدك إني نلتها غير جاهد(3)

فالمنادى في البيت الشعري موجه إلى كل حاسد يجهد نفسه في طلب العلا ونيله، و إذا كان نيل العلا يتأتى بالجهد، فإن الشاعر نال ذلك بغير جهد.

ومن قصيدة أخرى، ينادي الشاعر فيها الله عز وجل، ويدعوه قائلا:

أقول وقد ضج الحلي، وأشرفت   و لم أرو منها، للصباح بشائر
أيا رب، حتى الحلي مما نخافه   وحتى بياض القبح مما نحاذر(4)

1- فضل صلاح، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، القاهرة،1981، ع (3-4)، ص 211
2- الديوان: ص 163
3- نفسه: ص88
4- نفسه، ص 104

والملاحظ هنا مجيء النداء في جملة مقول القول، والمنادى هو الله، وغرض الشاعر من النداء هو إظهار الضعف.

وفي قصيدة (الحمامة النائحة)، يوظف أبو فراس أداة النداء (أيا)، حيث يخالف واقع النداء فيقول:

أيا جارتا، ما انصف الدهر بيننا تعالي أقاسمك الهموم تعالي(1)

الملاحظ، أن الشاعر ،قد خالف واقع النداء كما ذكرنا سابقا، بحيث نادى القريب بأداة نداء البعيد فالأصل في (أيا) لنداء البعيد وهنا دلت على نداء القريب، لأن الحمامة قريبة منه قربا حسيا ومعنويا، وجواب النداء في عجز البيت دال على شدة الحزن و اليأس، فهو يناجي الحمامة لكي يجعل منها أنيسا ورفيقا يشاركه الهموم و الأحزان.

النمط الثالث : - الجملة الندائية المعتمدة على الهمزة (أ).

ظل سيف الدولة من أبرز الأشخاص الذين توجه إليهم أبو فراس بنداءاته في مرحلة سجنه، لكن العلاقة بينهما في تلك المرحلة اتخذت ابعادا جديدة، وانعكس هذا على النداء أيضا، يقول في إحدى سجنياته:

أسيف الهدى، وقريع العرب علام الجفاء ؟ وفيم الغضب؟(2)

نرى الشاعر في هذا البيت قد تجنب ذكر اسم (سيف الدولة)، وقد يكون السبب هو احتفاظ الشاعر لسيف الدولة بتلك المترلة الرفيعة، على الرغم من البعد والجفاء، فنرى المنادى هنا (سيف الهدى) (قريع العرب) إذ ينعكس هذا النداء استمرارية إعجاب الشاعر بسيف الدولة وإكباره قبل مرحلة السجن.

ويدعم الشاعر نداءه بأسلوب الاستفهام الدال على اللوم و العتاب.

وأداة النداء المصدرة في البيت دالة على نداء القريب، على الرغم من البعد القائم بينهما مكانيا.

و من الأساليب الندائية المعتمدة على الهمزة كذلك قول أبي فراس:

غداة تضاريني الفوار يس، و ألقنا ترد إلى حد الظبي كل ناكـــث!

أحارث، إن لم تصدر الرمح قانيا و لم تدفـــع الجلي فلست بحارث! (3)

والنداء في البيت الشعري أفاد التعظيم، و مما دعم الشاعر في ندائه نرى أسلوب الشرط، و هو في هذا السياق يزيد معنيين: الفخر و المدح بقوة، وثبوتا في ذات الممدوح الذي يمثل هنا الشاعر نفسه.

و الجدير بالملاحظة هنا، هو استخدام الشاعر أداة النداء للقريب (الهمزة) و الواقع أنها أداة مناسبة للموقف تماما، فالشاعر ليس بعيدا عن أرض المعركة مكانيا و لا نفسيا، فهو موجود فيها جسدا و روحا، فندائهم له ليس نداء لشخص غافل عن المعركة، أو هارب منها، بل على العكس، انه نداء يعكس حوارا مباشرا بينه و بينهم، مما يؤكد تواجده معهم كما يعكس هذا إعجاهم بحماسته و شجاعته التي تعودوها منه، و التي ارتبطت

1- الديوان: ص 238
2- نفسه، ص 28
3- الديوان: ص 62

بالحارث، الذي لن يكون هو الحارث أن لم يقم بهذا الدور الشجاع الذي اعتادوه منه، و من هنا جاءت أداة النداء للقريب (الهمزة)، لتدل على موقف القرب و المعايشة للمعركة و الفرسان.

و من أمثلة هذا النمط كذلك قول أبي فراس في إحدى سجنياته يواسي أبا العشائر في أسره:

أأبا العشائر، إن أسرت فطالما　　　أسرت لك البيض الخفاف رجالا[1]

و في البيت نلاحظ أن الشاعر أبا فراس قد أنزل المنادى (أبا العشائر) منزلة القريب ليعشره بقربه منه و مكانته عنده، فهو في القلب على الرغم من بعده المكاني عنه، و لكنه قريب من النفوس، و الواقع أن النداء هنا يحمل دال على رغبة الشاعر في مواساة أبي العشائر في أسره، و التخفيف عنه، من أجل ذلك اعتمد على أداة النداء (الهمزة)، و أنزل منزلة القريب، إمعانا في إشعاره بقربه منه و مواساته له.

الاستفهام :

هو السؤال، و الاستفسار لغرض الفهم و التوضيح باستخدام ألفاظ مخصصة. و الاستفهام طلب معرفة شيء لم يكن معلوما لدى السائل من قبل.

"و الاستفهام كلمات موضوعة، هي: الهمزة، أم، هل، ما، من، أي، كم، كيف، أين، متى، أيان، بفتح الهمزة و بكسرها،..."[2]

و الاستفهام أسلوب إنشائي، يظهر في الجمل الفعلية أكثر من الجمل الاسمية، لأن الجملة الفعلية لها خصوصيات "تحقق من خلالها حركية اللغة غالبا، بفضل حركية الأحداث التي تعبر عنها".

و من الأجدر التنبيه إلى أن الاستفهام، قد يخرج عن معناه الحقيقي و الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من السياق و قرائن الأحوال، و هي كثيرة لا يمكن حصرها.

و من المفيد أن ننبه إلى أن الاستفهام في السجنيات قد اختص في الغالب بالجمل الفعلية، و بخاصة شيوع دخولها على المضارع، و أكثر الأدوات استعمالا (الهمزة) و (هل). و الأجدر بالتنبيه كذلك هو خروج الاستفهام في السجنيات إلى معاني أخرى، تستشف من السياق، كما سيتبين ذلك من خلال الشواهد و الأمثلة التي وقفت عليها في السجنيات، و الشواهد مقتصرة على الأدوات و الأسماء الشائعة فيها، و هي (الهمزة) و (هل) و (من) و (ما) و (كيف) و (أين) و (أي) و (متى).

و قد شكل الاستفهام ظاهرة أسلوبية في السجنيات، و تتضح أهميته فيها من خلال المساحة الواسعة التي تحتلها في موضوعات شعره المختلفة، و توظيفه له للتعبير عن أفكاره و مشاعره.

و يحسن بنا تقديم أهم الأنماط الأساسية للجملة الاستفهامية و دلالاتها السياقية في السجنيات.

1- نفسه، ص 226
2- السكاكي: مفتاح العلوم، ص 308

النمط الأول: الجملة الاستفهامية المعتمدة على الهمزة (أ)

كثرت في سجنيات أبي فراس الهمزة الدالة على الاستفهام، و من أمثلة ذلك ما قاله الشاعر يعاتب ابن عمه سيف الدولة:

أمن بعد بذل النفس فيما تريد   أثاب بمر العتب حين أثاب؟[1]

فالبيت الشعري مصدر بهمزة الاستفهام (أ)، و الشاعر يوظف الاستفهام بغرض العتاب الصريح الذي وجهه إلى سيف الدولة، فبعد بذل الجهود الكبيرة في سبيل خدمته، و التضحية بالنفس، لم يستطع المفاداة للأسير العليل. و هنا أخذت العلاقة بينهما بعدا آخر، فلم تكن مثلما كانت عليه قبل السجن، و بالتالي تختلف وظيفة الاستفهام التي اتخذها أبو فراس وسيلة يعبر من خلالها عن مشاعره تجاه سيف الدولة.

و من هذه الأمثلة أيضا نجد إحدى سجنيات أبي فراس يرد فيها على عتاب سيف الدولة قائلا:

أمثلي تقبل الأقوال فيه؟   و مثلك يستمر عليه كذب؟[2]

فواضح، أن الاستفهام أخذ معنى العتاب و اللوم، و اللافت للنظر أن أبا فراس في البيت الشعري لجأ إلى إجراء مقارنة بينه و بين سيف الدولة.

و ينبأ الاستفهام عن تغير الصورة و العلاقة بينهما.

و من قصيدة أخرى، يقول أبو فراس مفتخرا بنفسه و قومه:

أتزعم يالا ضخم اللغاديد أننا   و نحن أسود الحرب لا نعرف الحربا؟[3]

أتوعـــدنا بالحرب حتى كأننا   و إيـــاك لم يعـــصب بها قلبنا عصبا![4]

فالشاعر يتوجه بالخطاب إلى (الدمستق)، ملك الروم بصورة الهجاء حيث يخرج الاستفهام إلى غرض الاستنكار، و السخرية من العدو إلى جانب الفخر، و نرى الشاعر في فخره، يعتز بقومه و يعلي مكانتهم، و يبدو ذلك جليا في استخدامه لضمائر المتكلم (أننا-نحن) الفاعلين.

و من أمثلة الجمل الاستفهامية المعتمدة على الهمزة، كذلك، ما قاله أبو فراس يستعطف ابن عمه للمفاداة ، معاتبا إياه بسبب التأخير:

أأضحوا على أسراهم بي عودا   و أنتم على غير أسراكم غير عود ؟[5]

فالاستفهام هنا، يحمل نوعا من الأسف و الحسرة على هذا الموقف الذي أضحى فيه أبو فراس و أعدائه.

و يقول فيه أيضا:

ألم ترى أني فيك صافحت حدها   و فيك شربت الموت غير مصرد[6]

و يوظف الشاعر الاستفهام في قصيدة أخرى يذكر فيها حساده و بعض أهله:

1- الديوان:ص 27
2- نفسه، ص 31
3- نفسه، ص 42
4- نفسه، ص 42
5- الديوان: ص 84
6- نفسه، ص 85

ألم يرى هذا الناس غيري مناضلا ؟ و لم يظفر الحساد قبلي بماجد؟![1]

الملاحظ على البيتين الشعريين لجوء الشاعر إلى استخدام الاستفهام الإنكاري بغرض الاستعطاف في البيت الأول، و العتاب في البيت الثاني. و الأجدر بالملاحظة أن الاستفهام هنا ممزوج بالنفي (لم).

و قوله أيضا في قصيدة أخرى متغزلا:

ألم ينهك الشيب الذي حل نازلا؟ و للشيب بعد الجهل للمرء رادع!

و الواقع لتوظيف الاستفهام في البيت إنما للحديث عن الشيب، و قد ساهم في لإثراء إثراء المعنى، إذ لعل الهدف من ذكر الشيب، هو فخر الشاعر بنفسه، و بحكمته و وقاره، و التحسر على الشباب الضائع و توظيف الاستفهام في مثل هذه المواضع أدى إلى تعميقها، و جعلها أكثر تأثيرا في النفس إذ يعبر هذا التساؤل عن مدى تأثر الشاعر من حلول الشيب في رأسه، و كذلك مدى اعتزازه بنفسه إذ يبدو الشيب و كأنه دليل الحكمة.

و الشاعر حينما يحن و يتشوق إلى المحبوب، يستخدم الاستفهام، و من ذلك قوله: تقول إذا ما جئتها متدرعا: أزائر شوق أنت، أم أنت ث؟[2]

فالاستفهام في عجز البيت دال على مدى حنين الشاعر إلى المحبوب ، فهوة يريد زيارة شوق هو يعبر عن البعد الذي عانه الشاعر في السجن.

و يقول أيضا، و هو يعاتب الأصدقاء:

أفي كل دار لي صديق أوده إذا ما تفرقنا حفظت وضيعا؟[3]

فالاستفهام هنا دل لا محالة على اللوم و العتاب لأن الشاعر يعود إلى الخلان و الأصدقاء بغرض المواساة فلا يجد أحدا، إذ أنهم ضيعوا المودة و الصحبة التي عهدها معهم.

و لما يتحسر الشاعر ، و يبدي الحزن على المحبوب في صيغة استفهام ، يقول:

و قالت: أتنسى العهد بالجزع و اللوى و ما ضمه منا النقا و الأجارع؟[4]

فالشاعر في مدى الحزن و الكآبة، إذ نجده يودع المحبوب للمواضع التي جمعتهما، فهيهات هيهات للمعشوق في حالة الأسر أن ينسى ذلك.

و من الاستفهام الذي جاء مناسبا و الحالة التي يعيشها الشاعر، قوله في إحدى سجنياته:

أيا قلبي، أما تخشع؟ و يا علمي، أما تنفع؟

أما حقي بأن أنظـــ ـــر للدنيا، و ما تصنع؟

أما شيعت أمثالـــي إلى ضيق من المضجـــع؟[5]

1- نفسه، ص87

2- نفسه، ص102

3- الديوان: ص 184

4- نفسه، ص 187

5- نفسه، ص 188

و هنا يشترك النداء مع الاستفهام ليؤديا دورهما في وظيفة التنبيه و الإيقاظ إذ يستخدم الشاعر أداتي النداء (أيا)، و (يا) لنداء البعيد الغافل، ثم يبرز الاستفهام ليؤدي وظيفة اللوم و التأنيب (أما تخشع؟، أما تنفع).

و في قصيدة (الحمامة النائحة) يظهر الاستفهام جليا في قوله:

أتحمل محزون الفؤاد قوادم على غصن نائي المسافة عال؟[1]

و منها أيضا قوله:

أيضحك مأسور، و تبكي طليقة و يسكت محزون، و يندب سال؟[2]

فالاستفهام مفعم بمعاني الحزن و الكآبة و الضيق، و ما نلحظه أن الشاعر اتخذ الحمامة أنيسا و رفيقا له في الأحزان و المآسي.

النمط الثاني: الجملة الاستفهامية المعتمدة على (هل)

وظف أبو فراس في سجنياته الاستفهام بالأداة (هل) و كان لها توارد كثير دل على أغراض و غايات متعددة، فمن أمثلة ذلك ما قاله في إحدى سجنياته يذكر قوما عجزوا رأيه في الثبات يوم أسره:

و هل يدفع الإنسان ما هو واقع و هل يعلم الإنسان ما هو كاسب ؟

و هل لقضاء الله في الناس غالب و هل من قضاء الله في الناس هارب؟[3]

و قوله فيها أيضا:

و هل يرتجى للأمر إلا رجاله و يأتي بصوب المزن إلا السحائب؟[4]

نرى الشاعر، في هذه الأبيات قد أكثر من استخدام أداة الاستفهام (هل) و لعل المعنى الذي يريد الإشارة إليه هو تقرير حقائق لا يعلمها إلا الله عز و جل، و أن مصير الإنسان مرتبط بالإرادة الإلهية، و الأبيات تتضمن حكما، و مرد هذه الحكمة التي اكتسبها الشاعر هو حصاد التجارب التي عاشها في حياته عامة و سجنه خاصة.

و نلمس كذلك في سجنيات أبي فراس دلالة على الشكوى و هي بارزة، و قد كان فيها لأسلوب الاستفهام الحضور الجلي اللامع، و فيها عبر الشاعر عن أحاسيسه و آلامه في تلك المرحلة البائسة من حياته يقول في ذلك و هو يذكر حساده:

و هل غض مني الأسر إذ خف ناصري و قل على تلك الأمور مساعدي[5]

و فيها يقول:

و هل نافعي إن عضني الدهر مفردا إذا كان لي قوم طوال السواعد؟

1- نفسه، ص 238
2- نفسه، ص 238
3- الديوان: ص 36
4- نفسه، ص 37
5- نفسه، ص 87

و هل أنا مسرور بقرب أقاربـــــي إذا كان لي منهم قلوب الأباعد؟[1]

فالاستفهام في الأبيات دال على الشكوى، خارج هنا إلى معنى الإستنكار لموقف أهله منه، و تأتي المبالغة لتعزز المعنى الذي الشاعر الاستفهام للتعبير عنه، فسيستخدم الكثرة (طوال السواعد) في مقابل القلة (مفردا).

و يأتي الطباق أيضا إلى جانب المبالغة، لتعزيز المفارقة، فلفظة (أقاربي) تقابلها لفظة (الأباعد)، و من هنا تتضح دلالة الأسف لتلك المفارقات المؤلمة.

و لما يفتخر الشاعر بنفسه و بقومه، يتخذ الاستفهام بـــــ (هل) كوسيلة للتعبير عن ذلك، فنجده يقول:

و هل ينفع الخطي غير مثـــــــــــقف؟ و تظهر، إلا بالصقال، الجواهر ؟[2]

و قوله فيها أيضا :

و هل يطلب العز الذي هو غائب و يترك ذا العز الذي هو حاضر!؟[3]

و فيها أيضا يفتخر بل يصل إلى أعلى درجة المدح قائلا:

و هل تجحد الشمس المنيرة ضوءها و يستر نور البدر، و البدر زاهر؟[4]

و الاستفهام في الأبيات، كله دال دلالة واضحة عن معاني الفخر بالنفس و القوم. فالشاعر في بعض الأحايين نجده يبالغ في رفع قيمة الممدوح، حتى كـــأنه الرمز أو الأسطورة، و يظهر ذلك جليا في البيت الأخير حيث أن الاستفهام في البيت الأخير منوط بظاهرة كونية، فلكية، و غاية الاستفهام هي تقوية المدح و الافتخار.

و من الاستفهام الدال على الحسرة و الحزن، ما قاله في سجنيته الرائعة (أراك عصي الدمع) :

و هو يتجافى عني الموت ساعة إذا ما تجافى عني الأسر و الضر ؟[5]

و من قصيدة أخرى يقول لما ثقلت عليه العلة:

هل تعطفان على العليل؟ لا بالأسير و لا بالقتيل![6]

و في قصيدة (الحمامة النائحة) يقول مخاطبا الحمامة:

أقول و قد ناحت بقربي حمامة أجارتا هل تشعرين بحالي؟[7]

مما لا شك فيه أن الاستفهام في هذه الأبيات، وصل قمة الحزن و الكآبة، قمة الألم الذي أحاط بالشاعر من كل زاوية، فهو أسير، عليل، قتيل، ينتظر الموت في أية لحظة، فيتخذ ما تسنى له من رفاق و خلان و أصدقاء كالحمامة.

1- نفسه، ص 87 - 88
2- الديوان: ص 106
3- نفسه، ص107
4- نفسه، ص 120
5- نفسه، ص 160
6- نفسه، ص 235
7- نفسه، ص 238

النمط الثالث: الجملة الاستفهامية المعتمدة على (من):

من أنسب ما قيل (من) أنها تستعمل للعاقل، و ورودها في سجنيات أبي فراس متوفر و ملحوظ، إذ تجعل الكلام أكثر تأملا، و عجبا، لأن سرائر الشعر، كلما خفيت، ازداد السامع حيرة، و المعنى توهجا.

و من أمثلتها في السجنيات ما قاله أبو فراس، و هو يرد على الدمستق بافتخار:

فويلك، من للحرب إن لم نكن لها　　و من ذا الذي يمسي و يضحي لها ترابا؟

و من ذا يلف الجيش من جنباته　　و من ذا يقود الشم أو يصدم القلبــــا؟

و ويلك من أردى أخاك بمرعش　　و جلل ضربا وجه والدك العضبــــــا؟

و ويلك من خلى ابن أختك موثقا　　و خلاك باللقان تبـــــدر الشعبـــــــا؟[1]

و الملاحظ هنا، أن الاستفهام خرج عن معناه الأصلي ليدل على الإنكار و السخرية من العدو، و اللافت للنظر هو تكراره لأداة الاستفهام (من) بشكل مستمر و تدويمي، و هي هنا تحمل معنى الاستفهام عن العاقل، و تركيز الشاعر عليها يهدف إلى التأكيد على حضور قومه، و الاعتزاز لهم، هذا و على الرغم من جفوتهم له، فهو في هذه الحالة يريد أن يظهر قويا أمام أعدائه.

و أحيانا، يعتمد أبو فراس على الأسلوب غير المباشر في عتاب سيف الدولة و التعويض به، و يوظف الاستفهام للدلالة على ذلك، فيقول:

فما هو إلا أن جرت بفراقنا　　يد الدهر حتى قيل: من هو حارث؟

يذكرنا بعد الفراق عهوده　　و تلــــــــك عهود قد بلين رثائث[2]

و الاستفهام هنا، يحمل نوعا من الأسف على هذا الموقف غير المتوقع، إذ نرى أبا فراس يستخدم الفعل المبني للمجهول (قيل) دون توضيح القائل ثم يتبعه باستفهام يفيد تجاهل القائل لشخص أبي فراس (من هو حارث؟) و يتوضح لنا أن المقصود بالأبيات هو سيف الدولة الذي أنكر أبا فراس.

النمط الرابع : الجملة الاستفهامية المعتمدة على (ما)

مما قيل في (ما) أنها تستعمل لغير العاقل، و من أبرز أمثلتها في السجنيات ما قاله أبو فراس في صورة عتاب رقيق لابن عمه الذي اقترح فيه العتاب بالمديح، و الحيرة من موقفه تجاهه:

ما بـــال كتبك قد أصبحت　　تنكبنـــــــي مع هذا النكب؟

و أنت الكريم، و أنت الحليم　　و أنت العطوف و أنت الحدب[3]

و انعكاسا لحالة الحيرة التي يعيشها الشاعر، و المديح الذي امتدح به ابن عمه يزيد الاستفهام دهشة و حيرة.

1- الديوان: ص 42
2- نفسه، ص 62
3- الديوان: ص 28

و من أمثلة هذا النمط أيضا، ما قاله أبو فراس يصف أسره و يذكر حساده:

خليلي، ما أعددتما لمتيم　　　أسير لدى الأعداء جافي المراقد؟[1]

و قوله أيضا يتشوق إلى بلدته و أهله، و يشكو ما به:

و ماذا القنوط الذي　　　أراه فاستشعـــــــــــــــر؟[2]

فالاستفهام، هنا قد حقق معنى اليأس الذي وصل إليه الشاعر فالأعداء و الحساد من جهة و الشوق و الحنين إلى الأهل و الدير من جهة أخرى، و ما زاد تأكيد الاستفهام، الذي يثبت و يؤكد اليأس الذي يشعر به أبو فراس.

و الملفت للانتباه في البيت الأول، تلك الصفات المتتابعة، التي عزز بها الشاعر استفهامه، و كلها صفات تحمل معنى الحسرة والحزن، و هي على التوالي، (المبير، جافي)، إذ تنعكس هذه الصفات شعور أبي فراس تجاه أعدائه و قومه.

النمط الخامس : الجملة الاستفهامية المعتمدة على (أين)

و من أمثلتها قول أبي فراس في قصيدة رثى فيها (أبا المكارم)، ابن سيف الدولة، و التي نظمها في سجنه:

يا من أتته المنايا، غير حافلة　　　أين العبيد و أين الخيل و الخول؟

أين الليوث، التي حوليك، رابضة　　　أين الصنائع؟ أين الأهل؟ ما فعلوا؟

أين السيوف التي يحميك أقطعها　　　أين السوابق؟ أين البيض و السل ؟[3]

ففي هذه الأبيات يوظف الشاعر الاستفهام بكثرة للدلالة عن تفجعه لفقد ابن أخته، و ابن سيف الدولة (أبي المكارم)، و تلعب أداة الاستفهام (أين) دورا كبيرا في تحقيق هذه الدلالة إذ ألح عليها الشاعر بشكل لافت.

و تركيز الشاعر على أداة الاستفهام (أين)، يوحي بغياب قوة تلك الأشياء التي تساءل على وجودها و شعوره بافتقادها، و بالتالي عجزها عن الحماية، و من خلال الاستفهام، حقق الشاعر تلك المفارقة بين حضور المنايا و قوتها، و غياب الآخر و عجزه عن التصدي لها.

و في قصيدة أخرى يعاتب سيف الدولة ، و قد ذهبت أم أبي فراس إليه لطلب المفاداة فردها خائبة يقول:

أين المعالي التي عرفت بها　　　تقولها، دائما، و تفعلها ؟[4]

و منها أيضا يمدح و يستعطف سيف الدولة في صورة العتاب قائلا:

لم يبق في الناس، أمة عرفت　　　إلا و فضل الأمير يشملها

نحن أحق الورى برأفتـــــه　　　فأين عنا؟ و أين معدلها ؟[5]

1- نفسه، ص 88

2- نفسه، ص 154

3- الديوان: ص 205

4- نفسه، ص 243

5- نفسه، ص 244

و الاستفهام في الأبيات الشعرية دال على قمة الجنبة التي حلت بالشاعر، فنراه يتساءل لكن لا جدوى من ذلك، فهو سجين، العليل الجافي، البنائي الذي لا يستطيع أحد أن يحس بما يغمره من آلام و أوجاع.

النمط السادس: الجملة الاستفهامية المعتمدة على كيف

وظف أبو فراس الاستفهام بكيف في مواضع متفرقة من سجنياته، و لتوظيفه لها دلالات كثيرة، و السياق كفيل بتعيين ذلك:

من أمثلة ذلك ما قاله أبو فراس:

فكيف و فيما بيننا قيصر　　　و للبحر حولي زخرة و عباب؟[1]

فالاستفهام بكيف في البيت دال على اللوم و العتاب.

و من قصيدة أخرى يقول:

و كيف ينال المجد، و الجسم وادع　　　و كيف يحاز الحمد، و الوفر وافر[2]

و منها أيضا يخاطب "بني ورقاء":

و كيف يرث الحبل أو تضعف القوى　　　و قد قربت قربي و شدت أواصر؟[3]

دل الاستفهام في هذا الموضع عن تأكيد على قوة القرابة بين الشاعر و بني ورقاء.

و لعل من أبرز السجنيات التي وظف فيها أبو فراس الاستفهام بـــ (كيف) قصيدة (يا حسرة) يقول فيها:

تلك المودات، كيف تهملها؟　　　تلك المواعيد، كيف تغفلها؟

تلك العقود، التي عقدت لنا　　　كيف، و قد أحكمت، تحللها؟

يا واسع الدار، كيف توسعها؟　　　و نحن في صخرة نزلزلهـــــا !

يا ناعم الثوب، كيف تبدله؟　　　ثيابنا الصوف ما نبدلهـــــــا ![4]

نرى الشاعر في هذه الأبيات قد بلغ مرحلة اليأس من سيف الدولة، و لما كان الأمر كذلك، لجأ إلى الإكثار من الاستفهام ليدل على معنى العتاب الصريح الجريء، هذا و قد لاحظنا خروج الاستفهام كذلك إلى الإنكار من خلال تعدد الاستفهام بـــــ(كيف).

النمط السابع: الجملة الاستفهامية المعتمدة على (أي).

يقول أبو فراس معاتبا:

فعن أي عذر إن دعوا و دعيتم　　　أبيتم، بني أعمامنا و أجابوا؟[1]

1- الديوان: ص 27
2- نفسه، ص 108
3- نفسه، ص 106
4- نفسه، ص 243

و قوله أيضا في قصيدة أخرى يتشوق إلى بلدته و أهله و صبيته و يشكو ما به:

لأيكم أذكـــــــــــــــــــــــر ؟   و في أيكم أفكـــــــــــــــــــــر ؟[2]

فالاستفهام في البيت الأول دال على لوم الشاعر و عتابه لبني عمه، أما في البيت الثاني، فهو دال على الحنين و الشوق إلى الأهل و الديار.

و في قصيدة (أم الأسير) يرثي الشاعر أمه قائلا:

بأي دعاء داعية أوقى ؟   بأي ضياء وجه أستنير؟[3]

فهو هنا يبلغ قمة الحزن لفقده والدته، فيستعمل الاستفهام للدلالة على مدى التفجع، فيصل به الحد إلى المبالغة في تعظيم شأن أمه، فهي الضياء الذي يستنار به.

و في قصيدة (يا حسرة) يوظف الشاعر الاستفهام بـــ (أي) و هو يعاتب سيف الدولة:

بأي عذر، رددت والهـــة   عليك، دون الورى، معولها ؟[4]

فأبو فراس يعاتب و يلوم أشد الناس قربا له (سيف الدولة) على الموقف الذي اتخذه مع والدته حينما ذهبت تطلب الفداء، و لكن ردها خائبة، و لأنه الوحيد القادر على ذلك، فالاستفهام دون شك اتخذ معنى العتاب.

النمط الثامن: - الجملة الاستفهامية المعتمدة على (متى).

من أبرز أمثلتها ما قاله مفتخرا بنفسه:

متى تخلف الأيام مثلي لكم فتى   طويل نجاد السيف رحب المقلد؟

متى تلد الأيام مثلي لكم فتى   شديدا على البأساء، غير ملهد؟[5]

و الملاحظ هنا أن توظيف الشاعر لــــ (متى)، قد حملها معنى النفي، و كأنه يقول:(لن تخلف و لن تلد لكم الأيام مثلي).

و الواقع أن هذا الاستفهام دال على تقدير الشاعر لنفسه و سط قومه فهو يحاول أن يوقف صيرورة الحياة من خلال استخدامه للأفعال (تلد) و (تخلف)، التي جاءت في صيغة المضارع، و التي تحمل معنى الاستمرارية و من ثم نفيها، من خلال أداة الاستفهام (متى) التي أفادت معنى النفي، ليشعرنا الفتوة سوف تتجمد، لأنها لا تتوفر إلا في سواه.

النمط التاسع: الجملة الاستفهامية المعتمدة على (كم)

1- الديوان: ص 26
2- نفسه، ص153
3- نفسه، ص 163
4- نفسه، ص 243
5- نفسه، ص 243

من أمثلة هذا النص ما قاله أبو فراس ردا على عتاب سيف الدولة له و هو في السجن:

إلى كم ذا العقاب و ليس جرما   و كم ذا الاعتذار و ليس ذنب ؟[1]

و قوله أيضا في قصيدة أخرى:

و كم لي على بلدة   بكــــــاء و مستعبـــــــــر؟[2]

فالاستفهام في البيت الأول دال على اللوم و العتاب بسبب الفداء، أما الثاني، فهو دال على الشوق و الحنين إلى البلاد.

الأمـــــــــر:

" يأتي الأمر لطلب الفعل بمعنى الإلزام، بحيث يكون طالب الفعل عادة أعلى منزلة ممن يطلب منه تنفيذه "[3]

و هو كذلك: " طلب حصول فعل على وجه الاستعلاء و الإلزام "[4]

و للأمر صيغ أربع هي: فعل أمر، المضارع المقرون بـــ: لام الأمر و اسم فعل الأمر و المصدر النائب عن فعل الأمر.

و الأمر أمران: أمر حقيقي يطلب به غير الحاصل وقت الطلب، و أمر مجازي يعبر عن الحاصل قبل الطلب، و العبرة السياق"[5]

و إن ما ذكرني في الأمر من حديث، يشير إلى ان الأصل في الأمر أن يكون لي طلب الفعل على سبيل الإلزام و حصوله على وجه الاستعلاء. لكن قد يخرج الأمر عن معناه الحقيقي ليدل على معاني و دلالات مختلفة تستشف من السياق و قراءة الأحوال، كالدعاء، و النصح و الإرشاد، و الالتماس، و العتاب، و الفخر ...

و للأمر في سجنيات أبي فراس دور هام، فعلى الرغم من كونه أقل الأساليب الإنشائية شيوعا في السجنيات مقارنة في النداء و الاستفهام لا أنه أدى دورا كبيرا في التعبير عن مشاعر أبي فراس و انفعالاته و حالاته النفسية. و من خلال أسلوب الأمر تراءت لنا علاقات الشاعر بالآخر، و من خلاله أيضا اتضحت لنا مشاعر الأمير السجين و قيوده، و شوقه لمن يحب، و ألمه لعذر من يحب، و مفاخره و اعتزازه بنفسه.

و من الجدير أن نبين الأنماط و الصيغ التي اعتمدها الشاعر في سجنياته في جملة الأمر و نبرز دلالاته السياقية.

النمط الأول: جملة الأمر بصيغة الفعل.

1- نفسه، ص 243
2- نفسه، ص243
3- نفسه، ص 243
4- نفسه، ص 243
5- نفسه، ص 243

عندما تشتد الأزمة على أبي فراس و تتفاقم محنته، و يشعر بتخلي سيف الدولة عنه، تتضخم نبرة الرجاء التي يحملها الأمر، إلى حد التذلل، و الذي يعكس حاجة الشاعر إلى سيف الدولة و عندها نشهد إلحاح الشاعر على فعل الأمر و تركيزه عليه بشكل لافت إذ يتكرر في إحدى سجنياته بصورة واضحة فنجده يقول:

دعوتك و الأبواب ترتج دوننا فكن خير مدعو و أكرم فتجد[1]

و فيها أيضا يقول:

تشبث بها أكرمة قبل فواتها و قم في خلاص صادق العزم و اقعد[2]

و منها أيضا:

أقلني! أقلني عثرة الدهر إنه رماني بسهم صئب النصل مقصد[3]

و الواقع أن تركيز الشاعر على فعل الأمر و تكراره يعكس انفعال الشاعر و اضطرابه، و نشهد ذلك بوضوح في قوله (أقلني، أقلني) إذ يصور هذا التكرار الفعلي حالة عجز تام لدى الشاعر إلا من خلال مساعدة سيف الدولة.

و قد وظف الشاعر أسلوب الأمر، ليدل على معنى العتاب، إذا خاطب سيف الدولة بأسلوب الأمر الذي يحمل هذا المعنى، يقول:

فقل ما شئت في فلي لسان مليء بالثناء عليك رطب
و عاملني بإنصاف و ظلـــم تجدني في الجميع كما تحب[4]

ويقول في بيت آخر من إحدى مقطوعاته:

كن كيف شأت فإنني ذاك المواسي و المشارك[5]

و من خلال موقع الشاعر، الأمير القيادي في قومه، لا بد أن يكون لفعل الأمر تواجد و حضور في سجنياته. إذ يعبر به عن مدى اعتزازه بنفسه و يقومه، و قد كان من أكثر الأفعال التي ألح عليها، الفعل (سل).

فمن الأمثلة التي وظف فيها أبو فراس فعل الأمر و ألح عليه قصيدته التي رد فيها على الدمستق (ملك الروم) و كان الرد ممزوجا بالفخر. يقول فيها:

فسل بردسا عنا أخاك و صهـــره و سل آل برداليس أعظمكم خطبا
و سل قرقواسا و الشميشق صهره و ســـل سبطه البطريق أثبتكم قلبـــا
و سل صيدكم آل الملاين إننـــا نهبنـــا بيض الهند عزهـــم نهبـــا
و ســــــل آل بهرام و آل بلنطس و ســـل آل قنوال الجحاجحة الغلبا
و سل بلبرطسيس العساكر كلها و سل بالمنسطر ياطس الروم و العربـــا[6]

1- نفسه، ص 243
2- نفسه، ص 243
3- نفسه، ص 243
4- نفسه، ص 243
5- نفسه، ص 243
6- نفسه، ص 243

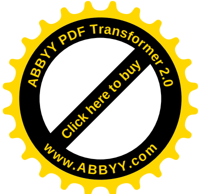
الملاحظ في الأبيات أن الفعل (سل) محذوف الهمزة لن العربية تميل إلى ذلك. و علة ورود فعل (سل) في الأبيات بغير همز الخفيف الكلام، و انسجام الوزن، و تكراره على هذا الوجه يكسب الكلام حسنا، و يلفت ذهن المتلقي إلى أن ما يلقى عليه حري بالاعتناء، و التدبر. و مما زاد الأمر تفخما و عظما أكثره ذكر بعض الأعلام و الأماكن التي توحي بشجاعة الفارس الأمير التي قل ما تجد لها مثيلا.

و من أمثلة فعل الأمر كذلك ما نجده يدل على العتاب و اللوم في إحدى سجنياته إذ يقول مخاطبا ولديه: صاف و منصور:

فاذكراني! كيف لا تذكراني؟ كلما استخون الصديق لصديقا! (1)

و التثنية في فعل الأمر (أذكراني حقيقية. فهو يتوجه بالأمر إلى ولديه والجملة الاستفهامية (وكيف لا تذكراني؟) تزيد الأمر تقيما، لأن الاستفهام خرج إلى معنى الإنكار أي: أن الشاعر سيتنكر الجفاء الحاصل بينهما.

1- نفسه، ص 243



النمط الثاني: جملة الأمر بلام الأمر و الفعل المضارع .

يتضح هذا النمط بصورة لافتة و واضحة في إحدى سجنياته التي رثى فيها والدته، و هو يقول:

ليبكك كل يوم صمت فيه مصابرة، و قد حمي الهجير

ليبكك كل ليل قمت فيه إلى أن يبتدي الفجر المنير

ليبكك كل مضطهد مخوف أجرتيه، و قد عز المجيـــــر

ليبكك كل مسكين فقير أغثيته، و ما في العظم زيـــر(1)

فالأمر في الأبيات دال دلالة قاطعة على الحالة النفسية البائسة لدى الشاعر، و التي تولدت عن صوت أمه التي كانت مثالا للأخلاق العالية حيث صامت أيام الشديدة الحر، و قامت الليل، و أسعفت المضطهدين و أطعمت المساكين و الفقراء و الأمر دال كذلك على الحال المستمر، و يستشف دوام التحصر، و تجديده كلما حان ذكر الفقيد.

النمط الثالث: جملة الأمر المعتمدة على المصدر النائب عن فعل الأمر :

تبرز هذه الجملة و بشكل لافت مع مصدر (صبرا) النائب عن فعل الأمر (اصبر) و من أمثلة ذلك قول أبي فراس لما أقتيد إلى "خرشته" أسيرا جريحا:

صبرا لعل الله يفـــــــــــــــتـــــــــــــح هذه فتحا يسيرا(2)

فجملة (صبرا) جملة نحوية مختزلة، و التقدير (أصبر صبرا)، و اختزالها على هذا الشكل أبلغ في الإخبار و أسرع في التأثير، و الأمر دال هنا على طلب حصول المحبوب، و إبعاد المكروه.

- النهـــــــــــــي:

إذا كان الأمر هو طلب القيام بالفعل على وجه الإلزام، فإن النهي هو طلب الكف عن الفعل استعلاء أيضا " و النهي له حرف واحد، و هو لا الجازمة في نحو قولك: لا تفعل، و هو كالأمر في الاستعلاء"(3).

و النهي قد يخرج من معناه الحقيقي إلى معان مجازية يحددها السياق ((للنهي حرف واحد، و هو "لا" الجازمة في قولك: "لا تفعل" و النهي محذوبة حذو الأمر في أن أصل استعمال لا تفعل أن يكون على سبيل الاستعلاء بالشرط المذكور، فإن صادف ذلك أفاد الوجوب و إلا أفاد طلب الترك فحسب، و ثم إن استعمل على سبيل التطوع كقول المبتهل إلى الله "لا تكني إلى نفسي، سمي دعاء، و ان استعمل في حق المساوي الرتبة، لا على سبيل الاستعلاء، سمي التماسا، و إن استعمل في حق المستأذن سمي تهديدا "(4).

1- نفسه، ص 243
2- نفسه، ص 155
3- نفسه، ص 243
4- نفسه، ص 243

لم يكن للنهي في سجنيات أبي فراس الحمداني انتشارا واسع، و لكن ما يلفتنا فيه هو تشابهه بشكل ملحوظ مع الأمر من حيث الدلالة و الهدف و التوظيف و كذلك يلفتنا ترافقه مع النداء و الأمر و أحيانا مع الاستفهام في كثير من أشعار السجنيات.

يقول أبو فراس:

بني عمنا لا تنكروا الحق إننا شداد على غير الهوان صلاب(1)

و نستطيع القول إن النهي أقل الأساليب الإنشائية الطلبية حضورا في سجنيات الشاعر، و قد وظفه لدلالات سياقية عديدة. و للتعبير عن مشاعره و أفكاره و أحزانه و تجاربه، فمن خلاله خاطب ابن عمه سيف الدولة، و هو يرد على عتابه، و يبين مدى اتصافه بالوفاء و الإخلاص له:

فلا تنسبن إلي الخمول عليك أقمت فلم أغترب(2)

و منها أيضا يقول:

فلا تعدلن، فـــــداك ابن عمـــــــك لا بل غلامك، عما يجب

و من قصيدة أخرى يرد كذلك على عتاب سيف الدولة له، و هو في السجن:

فلا تحمل على قلب جريح به لحوادث الأيام نرب(3)

فالنهي دال على البيت إظهار الضعف، و الاستعطاف فالشاعر حزين، كثيب، جريح، في حالة لا يستطيع الخلاص منها إلا باستعطافه لابن عمه و حينما يصل أبو فراس إلى حالة الألم، الذي سببه السجن له، يحاول استعطاف سيف الدولة بالفداء، يقول في ذلك:

فلا تترك الأعداء حولي ليفرحوا و لا تقطع التسآل عني، و تقعد

و لا تقعدن عني و قد سيم فديتي فلست عن الفعل الكريم بمقعد(4)

فالشاعر ينفر ذاته من تشميت الأعداء، و يطلب الفداء من سيف الدولة لأن الوصال قد تأخر، و لأن أبا فراس يعلم أن ابن عمه غير مقعد عن الأفعال الكريمة مثل هذه.

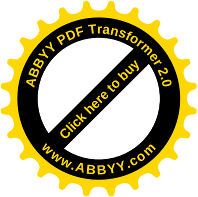
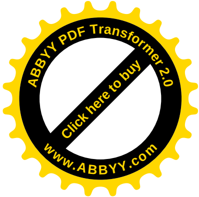
و في قصيدته الشهيرة (أراك عصي الدمع)، يوظف الشاعر النهي حينما يخاطب ابنة عمه فيقول:

فلا تنكريني، يا ابنة العم، إنه ليعرف من أنكرته البدو و الحضر

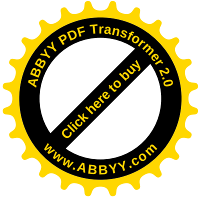
و لا تنكريني إنني غير منكر إذا زلت الأقدام، و استنزل النصر(5)

و النهي هنا دال على الحسرة و الأسف، إذ أن كل ما يحيط به منكر إياه حتى ابنة العم أصبحت كذلك فهو لا يريد قطع الوصال، بل مواصل و مستمر و جملة (لا تنكريني) دلالة على ذلك.

1- الديوان: ص 26
2- نفسه، ص 29
3- نفسه، ص 31
4- نفسه، ص 83
5- الديوان: ص159

الفصل الرابع: المستوى الدلالي



و لما ينتقل أبو فراس إلى عتاب سيف الدولة، و قد أبطأ بافتدائه، يقول:

فلا تغترر بالناس! ما كل من ترى ... أخوك إذا أوضعت في الأمر أوضاعا

و لا تنقلد ما يروعك حليـــــــــه ... تقلد، إذا حاربت، ما كان أقطعـــــا

و لا تقبلن القول من كل قائــــــل! ... سأرضيك مرأى لست أرضيك مسمعا[1]

و يأتي أسلوب التوكيد منسجما مع النهي و المعنى الذي حمله النهي، و مساندا له، إذ يأتي التوكيد ليعكس إلحاح الشاعر على الفكرة و رغبته في التأكيد عليها، ففي مرحلة السجن، لم يكن هناك ما يشغل تفكير أبي فراس أكثر من فكرة الفداء، و تخلي سيف الدولة عنه، و حثه على افتدائه، و يأتي التوكيد ليساند النهي و ليؤكد معناه نظرا لأهمية الفكرة و إلحاحها على الشاعر، و يظهر ذلك جليا في قوله: (و لا تقبلن القول من كل قائل).

و حينما ثقلت على أبي فراس جراحه و آلامه، و هو سجين يستخدم النهي في مخاطبة أمه قائلا:

يا أمتا، لا تعدمي الصبر، إنه ... إلى الخير و النجح القريب رسول!

يا أمتا، لا تخطئ الأجر، إنـــه ... على قدر الصبر الجميل جزيـــل![2]

و الملاحظ ارتباط النهي بالنداء، و تحديدا بالأداة (يا)، إذ يتضافر الأسلوبان في تأكيد المواساة و التصبير فنجد الشاعر، قد وظف النهي للدلالة على تشجيع والدته و مواساتها و يأتي النداء ليعزز هذا المعنى.

1- نفسه، ص 185
2- نفسه، ص 233

الصورة:

إن الاهتمام بالصورة أصيل في النظر إلى الإبداع الأدبي و تحليله، و لذلك أدرك النقاد و الأدباء مكانة الصورة فيه، و أفردوا لها أبوابا في بحوثهم و دراساتهم، فالعمل الأدبي يعتمد الصورة أساسا في تقديم المعاني و الانتقال بها من المرحلة العادية إلى مرحلة التأثير الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللغة.

فالصورة هي أساس البناء الشعري و الأدبي، و عماده الذي يقوم عيه، و الخيال هو المنبع الذي يستمد منه الشاعر صوره بكل أبعادها، و هو الذي يهب الشاعر القدرة على الانزياح من تصوير المألوف إلى تصوير فني معتمدا في ذلك على التأمل و التفكير، و الصورة لن تستطيع تتخلق إلا بعنصر الخيال لذا : «هو العائل الوحيد الذي تتخلق فيه الصورة الشعرية».(1)

و «الصورة هي أداة الخيال و وسيلته الهامة التي يمارس بها و من خلالها فعاليته و نشاطه».(2)

و إذا كان الشعر إحساسا قبل كل شيء، فالشاعر يحاول أن يتجاوز هذا الإحساس بالخيال، و ربما كان هذا الأخير الوسيلة الأولى التي يحلق بها الشاعر في أجواء بعيدة، فيحلم بأشياء لا يجدها في الواقع المحسوس، و لا يستطيع الشاعر نقل أحاسيسه و مشاعره و تجاربه الخاصة في العمل الإبداعي إلا بأداة هي اللغة. فمن خلالها يصوغ الشاعر صوره و يشكلها، و على هذا الأساس تأتي الصورة انعكاسا لذات الشاعر و نفسيته، فهي تحمل من هوية الشاعر من خلال تعبيرها عن أفكاره و أحاسيسه و تجاربه الخاصة، و نظرته إلى الحياة يصوغها بلغته و يشكلها خياله الذي يستمد مادته الأساسية من تجارب الشاعر و تأملاته، فالصورة :«تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها».(3)

و لا شك أن طبيعة الصورة لدى الشاعر تتمثل في نقل صورة شيء و إضفائها على شيء آخر، «و يظهر أن الشاعر كان يحاول بواسطة الصورة أن يؤلف بين الكائنات الحية من جهة، و بين الطبيعة من جهة أخرى، فيحدث بذلك نوعا من الانسجام بين الأشياء، و هو بهذا يرى الوجود كله حيا إذا اهتز منه جزء اهتزت له سائر الأجزاء، و صورة تنشأ حين يحدث هذا الانسجام، و حين يتسع خيال الشاعر فيشمل كافة الموجودات».(4)

و إذا كانت اللغة الشعرية تتمثل إحدى المقومات الرئيسية للعمل الأدبي فإن الصورة لا تقل أهمية عن ذلك، فهي تمثل بالدرجة الأولى الدعامة القوية، و اللبنة الأساسية لأي عمل إبداعي و فني. و تعد إحدى العناصر التي يتألف منها العمل. «لأن الشعر قائم على التصوير منذ أن وجد حتى اليوم».(5)

و قد أشار إليها القدماء و تكلموا عنها من خلال دراستهم للتشبيه و المجاز و الكناية و الاستعارة، إلا أنه هناك نوع من الإجماع لدى البلاغيين على أن الصورة ليست سوى تجسيد للمعنوي في صورة حسية، و القيمة

---

[1] د. عبد الخالق محمود: شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984 ص 105.

[2] نفسه، ص 105.

[3] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، طبعة دار الأندلس، ط1، 1980، ص 30.

[4] أنظر، د.محمد مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، ط1، 1958، ص6-7.

[5] د. إحسان عباس: فن الشعر، ص 230.

الأساسية للتصوير لا تكمن في المعاني و دقتها أو لطفها، إنما يكمن في تقديم أو توصيل تلك المعاني بشكل مزخرف. يقول الجاحظ :«المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي و العجمي و البدوي و القروي، و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ و سهولة المخرج، و كثرة الماء و في صحة الطبع و جودة السبك، و إنما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير».[1]

فالصورة بهذا المفهوم ليست قائمة على المعاني لأن الكل يعرفها، إنما في التقنية و الطريقة التي ينتهجها الشاعر في تصوير تلك المعاني تصويرا دقيقا يؤثر في النفوس، بواسطة اختيار اللفظ المناسب في موضعه الملائم له و انتقاء الأحرف اللازمة للكلمة حتى يسهل المخرج، و حسن النظم و التركيب حتى لا يكون الكلام فصيحا بليغا، و لا يتأتى ذلك إلا بحصاد تجارب مر بها الشاعر في حياته، ذلك أن الصورة تختلف من شاعر إلى آخر بحسب المقاييس و المعايير.

كما أن اهتمام النقاد و الأدباء بدراسة الصورة يكاد يكون بالغا و لعل ذلك يعود إلى أهميتها البالغة في العمل الشعري، يقول كولوريدج :«الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ذلك لأن الصور المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة».[2]

و تعبر الصورة عن أفكار الشاعر الفلسفية، و تأملاته الشخصية و تجاربه الحلوة و المرة، و قد تمكن الصورة الشاعر من التعبير عن أفكاره بطريقة لا يمكنه أن يعتمد فيها على غير الصورة للتعبير عن تلك الأفكار.

و عند تصنيف الصور من الناحية الأسلوبية، لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار أركان العملية التصويرية الشاملة، و هناك صور «تحقق شرط الاستحضار الحسي البارز، لثراء تفاصيلها و دقة تركيبها»[3]

و من المهم عند دراسة الصورة أن نأخذ بعين الاعتبار طبيعتها و وظيفتها و بواعثها و تأثيرها، و من المهم كذلك أن نتطرق إلى الموضوعات التي تدور حولها مجموعات الصور في عمل أدبي ما.

و لا يمكن لنا دراسة الصورة بمعزل عن التعاون من غيرها من العناصر التراثية. «و ما في توظيفها من محاولة إبداعية مستحدثة و تتبعنا نتيجة لذلك كيفية انتقالها من السياق التقليدي إلى أن تصبح واقعة أسلوبية و مدى ما تقدمه من إمكانات بتوافقها و تخالفها مع غيرها من العناصر، لتصير ظاهرة أسلوبية بارزة»[4].

الصورة في سجنيات أبي فراس:

سيكون اهتمامنا منصبا في دراسة الصورة الشعرية من خلال السجنيات على التشبيه و الاستعارة بوصفهما عينا المجاز، و باعتبارهما خرقا و انزياحا عن اللغة المألوفة عند الأسلوبيين و هنا يهمنا تشكيل الصورة و بناؤها، من حيث مكوناتها و مصادرها و وظيفتها و بواعثها و تأثيرها، آخذين بعين الاعتبار العملية التصويرية الشاملة و السبب الذي جعلنا نختار التشبيه راجع إلى وفرتها في السجنيات، إذ شكلا ظاهرة أسلوبية لافتة و بارزة.

---

[1] الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط1، القاهرة، 1938، ج3، ص132.
[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، ط1، 1974، ص7.
[3] د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص70.
[4] د. صلاح فضل: علم الأسلوب و مبادئه و إجراءاته، ص 282.

أولا: الشبيه:

يمتزج الشاعر بالمحيط الذي يلف به، فهو يصادف مشاهد و مواقف كثيرة، و يسعى جاهدا لنقلها، لكنه في النهاية لا ينقلها و لا يسردها كما هو ماثل أمامه، بل تتبلور لديه رؤية خاصة من خلال الصورة التي يقدمها «ذلك أنه لا يفصح دائما – بل لا ينبغي له – عن مراميه و أعماقه التي تحس و تنفعل».[1]

فالشاعر ليس ككل الناس، فله نظرته و إحساسه، فيستدعي منه الموقف أن يجعله «أكبر أحيانا، و بلون آخر أحيانا».[2]

و يترتب عله ذلك باللجوء إلى الصورة و حسن توظيفها، فينقل المعنى و يجسده في شكل محسوس، و يتم ذلك بواسطة التشبيه.

و التشبيه: «صفة الشيء بما قاربه و شاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم (خد كالورد)، إنما أرادوا حمرة أوراق الورد و طراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه، و خضرة قـــائمه ...»[3]

و هو: «الدلالة على مشاركة أمر لأمر في المعنى»[4]

هو كذلك: «تشبيه شيء بشيء لحصول اشتراك صفة المشتبه به في المشتبه، و يشترط أن تكون من أهم و أظهر صفاته و ألصقها به»[5]

و في سجنيات أبي فراس، يغلب التشبيه أو الصورة التشبيهية بشكل لافت و ملحوظ، و قد وظفه الشاعر في معظم أغراضه الشعرية، ففي الهجاء مثلا يوظف التشبيه لغرض السخرية من الدمستق و تحقيره له، يقول في إحدى سجنياته:

أتزعـــم يا ضخم اللغاديـــد أنـــنا ... و نحن أســـود الحرب لا نعرف الحربا

فويلك من للحرب إن لم نكن لها ... ومن ذا الذي يمسي و يضحي لها تربا ؟

و من ذا يلف الجيش من جنباته ؟ ... و من ذا يقود الشـــم أو يصـــدم القلبا ؟

لقد جمعتنا الحرب من قبل هذه ... فكنـــا بهـــا أســـدا و كنت بهـــا كلبـــا [6]

و يقول فيها أيضا :

بأقلامنـــا أحجرت أم بسيوفنـــا ؟ ... و أســـد الشـــرى قدنا إليك أم الكتبـــا ؟

تركناك في بطن الفلاة تجوبهـــا ... كما انتفـــق اليربـــوع يلتثـــم التربـــا

وجدت أبـــاك العلج لما خبرتـــه ... أقلكـــم خبـــرا، و أكثركـــــم عجبـــا [7]

---

[1] د. فايز الداية: جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص71.

[2] نفسه : ص72.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، طبعة مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1963، ج1، ص 286.

[4] القزويني: التلخيص، ص 244.

[5] محمد بن علي الجرجاني: الإشارات و التنبيهات، ص111.

[6] الديوان: ص 42.

[7] نفسه: ص 43.

تبرز في الأبيات قوة الشاعر و قومه كمثير أصلي في الصورة العربية، إذ يبدو هو الموضوع المباشر للصورة و لعلنا يمكن أن نميز بين مستويين يلجأ إليهما الشاعر في كشف ملامح هذا الموضوع، أو الانتقال به من التعبير العادي كموضوع إلى الانزياح و الدلالة غير المباشرة كصورة.

فالمستوى الأول تمثل في التقاط أوجه الشبه بين المشبه و المشبه به و قد ترددت الإشارات إلى هذا المستوى في البيت (الأول) و (الرابع) و (الخامس)، فنجد ركني التشبيه (المشبه و هو قوم الشاعر في البيت الأول و الرابع و الخامس، و تمثل ذلك في الضمائر (نحن) و (ونا المتصلة بالفعل كنا و هي دالة على قوم الشاعر) و (نا المتصلة بالفعل قدنا)، و المشبه به المتمثل في (أسود الحرب) و (أسدا) و (أسد الشرى)، و الصفة الجامعة المشتركة بين هذه التشبيهات هي الشجاعة، ثم تأتي الكناية لتحقق معنى الشمول المكاني في قولي (من ذا يلف الجيش من جنباته). و الالتفاف في الإحاطة و الشمول المكاني.

أما المستوى الثاني، فتأتي المفارقة التصويرية بين العرب و الروم التي كانت تخذ شكلا صريحا من خلال الصفات الصريحة، إذ يشبه الروم بـــ (الكلب) و (اليربوع)، و يدعوه (بالعلج)، و هكذا تظهر المفارقة التصويرية عنصرا هاما قام عليه بناء الصورة، إذ يؤدي وظيفة توكيدية لتقدير و توطيد السخرية و تعميقها.

و الملفت للنظر في الأبيات أن الشاعر لم يستخدم في أسلوب التشبيه الأداة الرابطة بين المشبه و المشبه به.

و من أبرز الصور القائمة على التشبيه في مجال الفخر في سجيناته، تلك الصور التي تعبر عن المعاني السرعة و المضاء و القوة، و قد وظفا في ذلك أدوات الحرب، يقول :

و جرد كأمثال السعالـــي سلاهب   و خوض كأمثـــال القســـي نجائـــب[1]

و يقول مفتخرا بنفسه :

و إن حاربوا كنت المجن أمامهم   و إن ضاربوا كنت المهنـــد و الـــيدا [2]

و أهم ما يميز الصورة في شعره الفخري أنها تقوم على النداء أحيانا، و من أمثلة ذلك قوله:

غداة تناديـــي الفوارس و القنـــا   ترد إلـــى حد الظبـــي كـــل ناكـــث

أحارث ! إن لم تصدر الرمح قانيا   و لم تدفـــع الجلـــى فلست بحـــارث

و الملاحظ على الأبيات السابقة أن الشاعر اعتمد أدوات الحرب كمادة و كموضوع للفخر بنفسه :(القسي، المهند، القنا، الظبي، الرمح)، و قد وجد فيها سبيلا للتعبير عن القوة و الشجاعة و التحدي.

من خلال دراستنا لبعض النماذج لتشبيهاته في السخرية و الفخر نستطيع القول إن التشبيه قد غلب على صوره الشعرية. «و جاءت أكثر صوره تقليدية، و غلبت فيها مصادر الصورة التراثية على مصادر الصورة الواقعية»[3]. ففي هجائه للروم، كانت صوره صريحة و مباشرة تقليدية و تراثية في الوقت ذاته، فقد شبه الروم - (الكلب و اليربوع) كما شبههم (بالذئاب)، يقول:

---

1 الديوان: ص 35.

2 نفسه ك ص 90.

3 النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي، ص 427.

و قد صـــار هذا الناس إلا أقلهم   ذئابـــا على أجسادهـــــن ثيـــــاب[1]

و من هنا فقد جاءت صوره في الهجاء و السخرية تراثية مستمدة من البيئة البدوية التقليدية، و كذلك الحال بالنسبة للفخر، و كثيرا ما كان الشاعر يجمع في صوره بين الأسد و الكلب في معرض المفارقة بين العرب و الروم، يقول:

إلـــى الله أشكو أننا بمنـــــازل   تحكـــم في أسيـــــادهن كـــــلاب[2]

و يقول أيضا :

لقد جمعتنا الحرب من قبل هذه   فكنـــا بها أســـدا و كنت بها كلبـــا[3]

و في إحدى سجنياته الشهيرة (أراك عصي الدمع) يلجأ إلى الصورة التشبيهية، فيعلي من مكانته بين قومه، و ما سيفعلونه بعد افتقادهم لرجل بطل أمير كان صاحب عزيمة و إرادة، و شانه في ذلك شأن البدر الذي لا يعرف قدره إلا في الليلة الظلماء، و ذلك في قوله:

سيذكرني قومي إذا جد جدهـــم   و في الليلـــة الظلمـــاء يفتقـــد البـــدر

و الملفت في هذه الصورة البديعية التي كانت تعبر عن فخر الشاعر بنفسه، هو لجوءه إلى التشبيه الضمني الذي يفهم من مضمون و سياق الكلام فالمشبه هو الشاعر و المشبه به هو البدر، و العلاقة بينهما هي المكانة و البروز.

و من الصور التشبيهية السابقة يلفتنا طغيان لغة الحرب على مفردات الشاعر و قاموسه الشعري، لتتعدى لغة الحرب إلى لغة الفخر و المدح أيضا، و لتنعكس على الصور، مما يشكل ظاهرة أسلوبية لافتة في سجنياته استمدها الشاعر من واقعه الحربي الطاغي قبل السجن. و الملاحظ على سجنياته غلبة لغة الفخر و المدح مما جعل الألفاظ فيها و الصور تحتل الجزء الكبير منها. و تخلل أغلب الأغراض و الموضوعات.

و هكذا، لا يمكننا في مثل هذه الحالات أن نفصل بين بيئة الشاعر و ظروفه و تشكيل الصورة لديه، إذ نجد تجارب الشاعر تنعكس بشكل ملحوظ على لغته التي تتشكل من خلالها صوره و لوحاته الفنية.

و لعل الشاعر اعتمد مصادر عديدة لتشكيل صوره التشبيهية، فكانت منها التراث و البيئة و الطبيعة و تجاربه و خبراته، مما أدى إلى أداء التشبيه دوره في تلك الموضوعات كعنصر توكيدي و جمالي هام.

و هنا نستطيع القول إن تشبيهات أبي فراس «صور تشبيهية تستمد من واقع الشاعر و من الطبيعة حوله و هذا يدل على أن أبا فراس كان يصور في تشكيل صوره من ممارسات و معايشات خبرها و عرفها، و من ثم كان تركيزه على حواسه كبيرا في عقد التشبيهات حيث اتخذ من الطبيعة و الواقع مصدرا أصيلا من مصادره إلى جانب استمداده للتراث فجاءت تشبيهاته مادية، حسية، أو أوصافا للماديات المحسوسة، و تكاد تخلو من التشبيهات العقلية أو المعنوية»[4].

---

[1] الديوان: ص 25.

[2] نفسه: ص 25.

[3] الديوان: ص 42.

[4] النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي، ص 428.

ثانيا : الاستعارة

لم يكن للاستعارة الحظ الأوفر في السجنيات مثلما كان للتشبيه فيها، و الاستعارة باب طويل عند البلاغيين و النقاد و القدامى، فقد بحثوا فيها طويلا و فصلوا القول كل حسب وجهة نظره، و الزاوية التي ينظر منها تجاهها.

فالاستعارة عند السكاكي هي: «أن تذكر أحد طرفي التشبيه، و تريد به الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به»[1]

و الأجدر بالقول في هذا التعريف اعتماد السكاكي التشبيه كأصل لا بد للاستعارة البناء عليه.

و هي عند أبي هلال العسكري : «نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»[2].

و قد وضحها الجرجاني بقوله : «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه، و تجيء إلى اسم المشبه به فتغيره المشبه و تجريه عليه تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته و قوة بطشه سواء، فتدع ذلك و تقول رأيت أسدا»[3].

فواضح من هذا التعريف أن الاستعارة تعتمد التشبيه في بنائها، و هي تتميز بالإيجاز، و تعطي الكثير من المعاني بالقليل من اللفظ، و على كل فالاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه. هذا و قد دقق البلاغيون في أبنيتها و أقسامها فصنفوها إلى استعارة مكنية، و تصريحية و تجريدية و أصلية و مزدوجة ....

و مما سبق، نقول إن :«الصور الاستعارية أقدر من الصور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية و التشكيلية و كذلك على الأداء الجمالي، إذ بينما يبقى طرفا التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرابطة، فإن الاستعارة من شأنها أن تلغي الحدود و أن تحطم الفواصل، فيندمج الطرفان في صورة واحدة حتى لو كانا منفصلين أو متناقضين»[4].

و إذا كانت الاستعارة تتميز بالإيجاز، فإنها كذلك تتميز بالتكثيف إذ :«تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، و تحقق تلاؤما مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق»[5]. كما تتميز الاستعارة بـــ :«كسر حاجز اللغة و قول ما لا يقال»[6].

و تظهر إمكانيات الاستعارة في قدرتها على تشخيص المعاني المجردة، فتريك الجماد حيا ناطقا، و تبث فيه الحياة، و تجعله يتحرك، و يتنفس و يشعر .... «ولا شك في أن التشخيص سمة من سمات الفنانين الوجدانيين في كل العصور»[7].

---

[1] السكاكي: مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، القاهرة، ط2، 1990، ص58.
[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: د. جابر قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 295.
[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد الداية، فايز الداية، طبعة مكتبة سعد الدين، ط2، 1987، ص105.
[4] النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي، ص 434.
[5] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 257.
[6] نفسه، ص 258.
[7] النعمان القاضي: أبو فراس الموقف و التشكيل الجمالي، ص 434.

أما في سجنيات أبي فراس، فقد كانت الظاهرة الأسلوبية البارزة و التي ميزت استعاراته هي غلبة التشخيص على هذه الصور بشكل كبير. و اللافت للنظر أيضا إن استعارات أبي فراس قد تركزت في سجنياته أكثر من شعره قبل السجن.

و يأتي استخدامه للاستعارة و توظيفه لها منسجما مع مرحلة السجن و آلامه و معاناته التي شكلت تجارب جديدة بالنسبة له، عايش فيها الألم و الوحدة، حيث اكتشف حقائق الناس و الأشياء من حوله، فبدت شخصيته أكثر نضجا مما انعكس على أشعاره بما فيها الصور،إذ غلبت على أشعاره في السجنيات الصور الاستعارية التي تميزت بالعمق التصويري أكثر من التشبيه الذي يتميز بالبساطة إذا ما قارناه بالاستعارة.

كان التشخيص هو العنصر الأبرز في تشكيل صوره الاستعارية، فقد عمد إلى تشخيص المعاني المجردة و مظاهر الطبيعة الجامدة، إذ كثيرا ما كان أبو فراس يلجأ إلى الطبيعة يبثها أحزانه و آلامه، فيسقط عليها أحاسيسه و يشخص مظاهرها.

و اللافت في سجنياته أن التشخيص قد ارتبط بموضوعات الشكوى و الفخر، و كانت الصور الاستعارية تتميز بالكآبة و الحزن، و هنا يمكن القول بأن استخدام إبي فراس للاستعارة التشخيصية في سجنياته كان توظيفا موفقا و مناسبا لما هو عليه، إذ جاءت انعكاسا صادقا لتجربته الأليمة.

و من أهم العناصر التي شخصها أبو فراس في سجنياته، ما نراه في تشخيصه لهواه و دموعه في تصوير ما يكابده من أوجاع بداية سجنه، يقول :

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى و أذلت دمعـــا من خلائقه الكبر(1)

فهو يجعل لهواه يدا مبسوطة، و هو يصور مدى ما يكتمه من الآلام و ما يستره من الأحزان مع تجلده و كبريائه و صبره.

و من أبرز العناصر و أهمها التي شخصها أبو فراس في سجنياته أيضا و ساهمت في تشكيل نسيج القصائد (الدهر)، إذ احتلت صورة الدهر مساحة كبيرة في استعاراته التشخيصية، غير أن شخصية الدهر في سجنياته كانت قاتمة، كئيبة الظلال، و له يد تحكم بالفراق بين الأحبة، و هو أيضا وحش له أنياب، و الدهر دائما يتوعده بالردى.

يقول:

و أنقذ من مس الحديد و ثقله أبا وائـــل، و الدهر أجدع، صاغـــــر(2)

فالشاعر شخص الدهر في الشطر الثاني من البيت حيث جعله أجدع صاغر.

كما جعل الشاعر لهذا الدهر نابا عضه في صورة استعارية، يقول:

و هل نافعي إن عضني الدهر مفردا إذا كان لـــي قوم طـــوال السواعـــد(3)

[1] الديوان، ص 157.
[2] الديوان، ص 116.
[3] نفسه، ص 87.

و يوظف الشاعر صورة الدهر و قد جعل لها يدا تحكم في الفراق بين الأحبة :

و ما هو إلا أن جرت بفراقنا   يد الدهر حتى قيل : من هو حارث؟[1]

و من العناصر التي شخصها أبو فراس في سجنياته (الموت)، إذ حاصرت هذه الصورة الشاعر و لها حوله جيئة و ذهاب، يقول:

وقور و أحداث الزمان تنوشني   و للمــوت حولـــي جيئة و ذهـــاب

و في القصيدة نفسها يجعل أبو فراس الموت وحشا مفترسا له ظفر وناب، يقول :

و أبطأ عني و المنايـــا سريعـــة   و للمــوت ظفـــر قد أطـــل و نـــاب[2]

و جعله أيضا يدا ترمي بالمنايا، فيقول:

و لم أدر أن الدهر في عدد العدا   و أن المنايـــا السود يرمين عن يـــد[3]

و من الشخصيات الشائعة في سجنياته و البارزة (الحمامة) التي صورها أبو فراس و هي تبكي و تنوح و تدور قصيدته هذه حول ثنائية الحرية و السجن، و تبد الحمامة فيها معادلا موضوعيا للحرية بعيدة المنال، إذ يستنكر الشاعر على الحمامة الطليقة الحرة حزنها و نواحها و هي لم تذق طعم الهموم يوما و لا ألم الفراق، لذلك فهو يناديها لكي تشاركه آلامه و همومه، إذ إن الدهر لم ينصف بينهما فظلت هي حرة، بينما هو سجين أسير مقيد الحركة، يقول:

أقول و قد ناحت بقربي حمامة: أيا جارتـــا هل بات حالـــك حالــــي ؟

أيا جارتا، ما أنصف الدهر بيننا   تعالـــي أقـــاسمك الهمـــوم تعالــــي

أيضحك مأسور، و تبكي طليقة   و يسكـــت محـــزون، و يندب ســـال ؟

لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة   و لكن دمعـــي فـــي الحوارث غـــال[4]

و من صوره التشخيصية الاستعارية المميزة تلك التي شخص فيها (العيد)، إذ أضفى عليه ملامح الكآبة و الوجوم على الرغم من أنه رمز الفرحة و البهجة، لكنه أسقط عليه مشاعره، فبدا حزينا كئيبا كما الشاعر، يقول:

يـــا عيـــد! ما عدت بمحبـــوب   علـــى معنـــى القلب، مكـــــروب

يـــا عيـــد! قد عهدت على ناظر   عـــن كـــل حســـن فيك محجـــوب

قـــد طلـــع العيـــد علـــى أهله   بوجـــــــه لا حســـن و لا طيـــب

مالـــي وللدهـــر و أحداثـــه   لقـــد رمانـــي بالأعاجيــــــــب[5]

[1] نفسه، ص62.
[2] نفسه، ص 25-26.
[3] نفسه، ص 86.
[4] الديوان، ص238.
[5] نفسه، ص 34.

و أهم ما يلفتنا في هذه الأبيات التي شخص فيها الشاعر (العيد) أنها تدور بين ثنائية الحركة و السكون فالسكون هنا يتمثل في تجميد الشاعر لفرحة العيد و بهجته، إذ يسعى الشاعر إلى تجميد العيد كحدث مفرح فيعمد إلى افتتاح أبيات القصيدة بجمل إنشائية مصدرة بنداء. و الشاعر ينسب العيد إلى الناس، و كأنه يستثني نفسه منهم و واضح هذا في البيت الثالث، إذ نجد هذا التعبير يعكس مدى انفصاله عن هذا الجو بما فيه العيد و أهل العيد، فهو لم يقل مثلا (قد طلع العيد علينا). و مما يعمق تلك العلاقة المتوترة بين الشاعر و العيد استخدامه لهذه الصورة في وصف العيد، (بوجه لا حسن و لا طيب)، فكأنه يرى العيد كآبة و حزنا و جمودا.

و في مقابل ذلك السكون و الجمود تطالعنا الحركة المتجددة و المتمثلة في كثافة استخدامه لاسم المفعول في قوله (محبوب)، (معنى)، (مكروب)، (محجوب)، (مربوب)، إذ تحمل صيغة اسم المفعول و اسم الفاعل معنى الزمن دونا عن بقية الصيغ الأخرى، فهي تفيد الاستمرارية و التجدد، تجدد عدائه للعيد (ما عدت بمحبوب)، تجد المعاناة (معنى)، تجدد الركب (مكروب)، تجدد القيود و الاستعباد (مربوب)، تجدد احتجاب جمال العيد (محجوب)، فالحزن متجدد في مقابل جمود فرحة العيد التي عمد الشاعر إلى تسكينها و تقييدها.

و مما سبق، نقول أن أبا فراس قد برع في تشخيص المعاني و بث الحياة فيها، حيث قرب صور المعنويات، و وضح معالمها، و نقل تجربته إلى القراء و المتلقين في تشكيل جمالي مؤثر، «هكذا يبدو التشخيص و التجسيم غالبين على الصور الاستعارية في شعر أبي فراس و بخاصة شعره الذاتي الحميم في أسره، حيث مال إلى إلباس معانيه صورا آدمية تكاد تنطق و تتكلم و تروح و تجيء، كما بث الحياة في غير الأحياء و أحيا الجامد منها»(1)

و قد يلجأ أبو فراس إلى تشخيص (اليوم) و (الليل) اللذان يعبران عن الزمان، فيجعلهما يبكيان حزنا و ألما على أمه التي رثاها في قوله:

ليبـــك كل يـــوم صمت فيـــه	مصابـــرة، و قـــد حمـــي الهجيـــر
ليبـــك كل ليـــل قمـــت فـــيه	إلـــى أن يبتـــــدأ الفجـــر المنيـــر(2)

كما يشخص (الشيب) و يجعله رادعا عن البكاء على سلمى في قوله :

هي الدار من سلمى و هاتي المرابع	فحتـــى متـــى يا عين دمعك هامـــع
أ لم ينهك الشيـــب الذي حل نـــازلا	و في الشيب بعد الجهل للمرء رادع(3)

الحقول الدلالية:

لكل مبدع عالم خاص، يستمد منه مفرداته وألفاظه ، ولكل مجاله وليست الألفاظ كلمات معينة تتردد في قصائد الشاعر ، معبرة عن إحساسه الشعري الدقيق بطاقة إيجابية وتعبيرية ، بل إن لكل لفظة في المعجم الشعري معنى وروحا ولونا و وقعا . ولكن قيمة هذه الكلمة أو تلك فيما تضيفه على سياق الجملة من حيوية.

[1] النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي، ص 439.
[2] الديوان: ص 162.
[3] نفسه: ص 167 .

ومعروف أن الشعر بنية لغوية متكاملة ، وفي معجم الشعر العربي القديم كان هناك ميل إلى الألفاظ المثيرة التي تحمل رموزها مؤثرات بالعينة ، فقد نجد ألفاظا من بيئة الصحراء، وألفاظا قرآنية ، أو من إشارات تاريخية معروفة ، أو ما يتعلق بالحروب و المعانات ....

والحديث عن الحقول الدلالية في السجنيات له علاقة وطيدة جدا بالمعجم الشعري وليس لنا أن نبحث في شعرية المفردات ولا نطلب من الشاعر ذلك ، ولكن البحث ركز على الثراء الدلالي ، والتنويع في حقوله ، لان ذلك يعد سرا من أسرار أسلوبية عميقة في النص الشعري.

و الحقول الدلالية : مجموعة من المفردات تدل على مفهوم واحد، و هي: «مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها ضمن مفهوم محدد، أو هو قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة و الاختصاص»[1]

و تعتمد الحقول الدلالية على عدد مهم من الألفاظ، فقد تكون أسماء و أفعال أو صفات، حسب طريقة توزيعها و توظيفها، و هي تتطور و تتغير عند الاستعمال، حسب المواقف و المناسبات.

أولا - حقل الفروسية (الحرب):

يلفتنا في السجنيات طغيان لغة الحرب على مفردات الشاعر و معجمه الشعري، استمدها من واقعه الحربي الطاغي فكما احتلت الحرب جزءا كبيرا من حياته، فقد احتلت ألفاظها أيضا جزءا كبيرا من سجنياته، و تخللت أغلب موضوعاته.

كان أبو فراس شاعرا، فارسا، باسلا يخوض المعارك و الحروب دون ريبة، و قد مثل الفروسية أصدق تمثيل، حتى تحلى بأخلاق الفروسية الحقة، و قد ورثها عن آبائه و أجداده، ثم إنه نشأ في كنف الأمير الفارس سيف الدولة الذي رعاه فعاش حياة الأمراء و الفرسان.

«و فروسية أبي فراس موروثة مكتسبة، موروثة عن أجداده و آبائه والبيت الذي نشأ فيه»[2]

و قد جاءت سجنياته مصورة لهذه الصفات تصويرا بارزا و جليا، و اصطبغت بعضها بشيم الفروسية خاصة في مواضع الفخر و هذا ما عبر عنه في إحدى مناظراته مع الدمستق قائلا:

أتزعـــم يا ضخـــم اللغاديد، أننا ... و نحن أســـود الحرب لا نعرف الحربا

فويلك من للحرب إن لم نكن لها ... و من ذا الذي يمسي و يضحي لها تربا[3]

و يقول فيها أيضا:

أتوعدنـــا بالحرب حتى كأننـــا ... و إياك لـــم يعصب بهـــا قلبنا عصبـــا ؟

لقد جمعتنا الحرب من قبل هذه ... فكنـــا بهـــا أســـدا و كنت بهـــا كلبـــا[4]

[1] أحمد مختار عمر: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1982، ص79.
[2] النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي، ص 148.
[3] الديوان، ص42.
[4] نفسه، ص42.

و معجم الشاعر في هذه الأبيات يتناول جانب الفروسية، حيث ينسب الشجاعة و القوة لقومه و يصفهم بالأبطال و يقرهم بالأسود. و في المقابل ينسب صفات الجبن و الخوف و الانهزام لأعدائه الروم.

و تتجلى الصفات الحربية من بطولة و شجاعة و إقدام في النزال في رائيته المشهورة التي نظمها في السجن، و قد ضاق عليه الألم و انقطعت الحركة، و انفتح أمامه مجال الذكريات. هذه الرائية الفنية الرائعة التي كانت صورة جميلة من أروع الصور التي تمثل فروسية الشاعر، يقول فيها:

و إنـــي لجرار لكل كتيبـــــة — مـــــعودة أن لا يخـــل بها النصـــــر

و إنـــي لنزال بكل مخوفـــة — كثيـــر إلى نزالهـــا النظـــر الشـــــزر[1]

و يبدو الشاعر في هذه الرائية متأثر بسابقيه في مجال الحرب، فكأنه عنترة في فخره أو الخنساء في وصف فروسية فروسية أخيها صخرا.

و تكتمل معالم فروسيته في سجنياته في كثير من مواضع الفخر بنفسه، يقول :

متى تخلف الأيام مثلي لكم فتى — طويـــل نجـــاد السيف رحـــب المقلـــد

متى تلد الأيام مثلي لكم فتى — شديـــدا على البأســـــاء، غير ملهـــد[2]

و عند ما يذكر حساده و بعض أهله، يلجأ إلى ذكر بعض مواضع الفروسية، فيقول:

جمعت سيوف الهند من كل بلدة — و أعددت للهيجـــــاء كـــل مجالـــــد

و أكثرت للغارات بيني و بينهم — بنـــات البكيريــــــات حول المـــزاود[3]

و فيها أيضا:

فإن عدت يوما عاد للحرب و العلا — و بذل الندى و الجود أكرم عائـــد

مرير علـــى الأعـــداء، لكن جاره — إلى خصب الأكناف عذب الموارد

منعت حمى قومي، و سدت عشيرتي — و قلدت أهلي غـــر هذي القلائد[4]

و يقول في موضع آخر يفتخر و يذكر بمكانته بين قومه في الشدائد :

و إن حاربوا كنت المجن أمامهــــــم — و إن ضاربوا كنت المهند و اليدا[5]

و في رائيته نلمس بروزا واضحا لمعالم الفروسية التي يراها واجبا عليه أمام قومه، مذكرا إياهم بمكانته بينهم، يقول:

فأظمأ حتى ترتوي البيض و القنا — و أسغب حتى يشبـــع الذئـــب و النسر

و لا أصبح الحي الخلوف بغارة — و لا الجيـــش ما لم تأتـــه قبلـــي النذر

و يا رب دار لم تخفني، منيعـــة — طلعت عليهـــا بالردى، أنـــا و الفجـــر

---

[1] الديوان، ص 159.

[2] نفسه، ص 84.

[3] نفسه، ص 88، بنات البكريات: أدادها الخيول. المزاود: الواحد مزود، و هو ما يوضع به الزاد و أراد هنا العلف.

[4] نفسه، ص 89.

[5] الديوان، ص 90.

و حي رددت الخيل حتى ملكته   هزيمـــــا وردتني البراقـــع و الخمـــر
سيذكرني قومي إذا جد جدهـــم   و في الليلة الظلمـــاء يفتقـــد البـــــدر
فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه   و تلك القنا و البيض و الضمر و الشقر
و إن مت فالإنسان لابـــد ميـــت   و إن طالـــت الأيام و انفســـح العمـــر
و لو سد غيري ما سددت اكتفوا به   و ما كان يغلوا التبر لو نفـــق الصفر[1]

و هكذا ترتسم أجمل صور الفروسية، و أروع مهارات القتال الحربية عند أبي فراس، فهو يواجه العدو بأي ثمن و صوته يتعالى، و يتهيأ للنهوض بما يراه واجبا.

و يظل أبو فراس في الفخر الذي كان أهم موضوعاته الشعرية التي صاحبته في سجنه، فهو يتذكر الأيام و يجتر المفاخر القديمة قبل السجن اجترارا ممزوجا بالشكوى و الحسرة، يقول:

و لطالمـــا حطمت صدر مثقف   و لطالمـــــا أرعفت أنـــف سنـــــان
و لطالما قدت الجياد إلى الوغى   قـــب البطـــون، طويلـــة الأرســـان
و أنا الذي ملأ البسيطة كلها   ناري، و طنب في السمـــاء دخانـــي[2]

هذا، و قد وردت في السجنيات ألفاظ كثيرة تتمحور حول حقل الفروسية (الحرب)، أو الصفات الدالة عليها أو مواضعها، أو يذكر ما يتعلق بالجيش و المقاتلين و كذا الخيل و صفاتها. و من بين ذلك نذكر: الهيجاء الوغى، الموت، الردى، الحمام، حاربتني، تحارب، حاربوا، حاربت في هواك، سليب بالرماح، شديد على البأساء ضاربوا، الطعن، قتيلك، منعت حمى قومي، طاردت، جرار، الطعن، سابق، سابح، الخيل، طويلة الأرسان، البيض الصارم، الرماح، السهم، الدرع، القنا ....

و الملاحظ في هذه الألفاظ أنها تنوعت في بنيتها الصرفية فمنها الأسماء، و الصفات، و منها الأفعال.

---

[1] نفسه، ص 160-161.
[2] نفسه، ص 303-304.

ثانيا – حقل الأسر:

كان وقع الأسر على أبي فراس و ما انجر عنه من عذاب و ألم، أهم وقع، و أشده على نفسه، فقد عاش المرارة و شرب كأس الجراح و اكتوى بنار القيود، و بتباطؤ سيف الدولة في فدائه زادت الآلام جراحا، و تحول الأمل إلى ألم عميق، فقد كان يحن إلى الحرية و هو يستحقها بحكم الإمارة و الفروسية. و قد عامله الروم بمعاملة ليست كمعاملة بقية الأسرى، كيف لا و هم يعلمون أنه الفارس الأمير الشاعر. «الذي لم يتخاذل في سجنه، و لم يقبل الدنية على الرغم من قيوده و سجنه، و أنه كان أميرا و فارسا بطلا في سلوكه مع الروم»(1).

و هكذا كانت معاناة الشاعر في سجنه، مما جعله يعاتب سيف الدولة تارة و يستعطفه تارة أخرى، بل و قد بالغ في بعض الأحيان في عتاب سيف الدولة بحكم القرابة التي تربطهما، لكن دون أن يتناسى بأن ابن عمه هو مصدر قوته و ملاذه الوحيد و مولاه و ركيزته، و هو الذي يدافع عنه كل الخطوب.

و قد انعكست هذه المعاناة بشكل لافت في سجنياته، و برز ذلك خاصة في الألفاظ الدالة على الأسر فكان عبقريا في انتقائها، و فنانا في توظيفها.

و القارئ لسجنياته يلاحظ كل الوضوح للصلة الوثيقة بين ألفاظ الأسر و أبي فراس. و قد كانت تلك الألفاظ نبراسا يضيء الدنيا حول محيط الشاعر السجني، و انعكس ذلك جليا في شعره. و خاصة في بداية أسره يقول في إحدى سجنياته:

و ما غض مني هذا الإســـار، و لكـــن خلصت خلـــوص الذهـــب(2)

و في قصيدة أخرى يكتب إلى سيف الدولة يعزيه عن أخته، فيقول :

يا مغردا بات يبكي لا معين له يفديك بالنفس و الأهليـــن و الولـــد(3)

و هنا تبرز معاناة الشاعر و تفجعه تجاه موقف الوفاة، و على الرغم من ذلك إلا أنه لم ينس سيف الدولة فهو يقف معه في السراء و الضراء و حتى في كل وقت و لحظة.

و تستمر المعاناة بمختلف أشكالها و أنواعها على الشاعر، فنجده في المقابل يصبر و يصابر و يتجلد ثم يتعالى، و يقول مخاطبا سيف الدولة عماد الأمل و أمه في إحدى قصائده، يقول :

دعوتك للجفن القريـــح المسهـــد لـــدي و للنـــوم القليـــــل المشـــرد(4)

و نجد في القصيدة تداخلا في المشاعر، فيغلب عليه جانب التعالي و عزة النفس، بل و يفضل السجن و الأسر و هو كريم، على الحرية و ما ينجر عنها من ذل و هوان:

و ما ذاك بخلا بالحياة، و إنما لأول مبذول مجتد(5)

و ما الأسر مما ضقت ذرعا بحمله و ما الخطب مما أن أقول له: قد(6)

---

[1] النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي، ص126.

[2] الديوان، ص29.

[3] الديوان، ص 76.

[4] نفسه، ص 82. المسهد: المحمول على السهر.

[5] مجتد: طالب

[6] قد: حسبي

و ما ذل عيني أن شخصا معرضا لنبل العدى إن لم يصب فكـــأن قد[1]

و لكننـــي أختـــار موت بني أبي على صهوات الخيل، غير موســـد

و تأبى و أبـــى أن أموت موسدا بأيدي النصارى موت أكمد أكبـــد[2]

فالأبيات تتمحور في حقل الأسر، لكن الشاعر عبر عن ذلك بلغة شعرية رمزية، فالدال هو الأسر و المدلول هو التعب و الأرق، و قد رمز إليهما بالجفن و النوم القليل دلالة على غياب الطمأنينة و السكون.

و نلمس في الأبيات كذلك قيامها على ثنائيتين متضادتين هما : (الموت والحياة)، ولكن الشاعر أثر الموت على الحياة في الآبيات السابقة وإذ كان عامة الناس يتمنون إذا ماتوا أن يوسدوا ،فإن أبا فراس، لا يقبل الموت إلا على ظهر فرس، غير موسد.

وتتردد في سجنيات أبي فراس ألفاظ الأسد وما يدل عليها بكثرة القول في مقطوعة كتبها إلى غلامه منصور.

مغـــرم، مؤلـــم ،جريح ،أسيـــر إن قلبـــا، يطيـــق ذا الصبـــــور

وكثيـــر من الرجـــــال حديـــد وكثيـــر من القلـــوب صخـــــور

قل لمن حـــل بالشـــام طليقـــا بأبـــي قلبـــك الطليـــق الأسيـــــر

أنا أصبحت لا أطيـــق حراكـــا كيف أصبحت أنت يـــا منصـــور[3]

فالمقطوعة مفعمة بالألفاظ الدالة على الأسد، ومنها : (مؤلم ،جريح،أسير،لا أطيق حراكا...)

وفي رائيته المشهورة تشتد نغمة الفخر و تتعالى معتزا بمكناته بين قومه، مفضلا الأسر على كل شيء يقول:

و قال أصحابي: الفرار أو الردى فقلت: همـــا أمران، أحلاهما مـــر

و لكننـــي أمضي لمـــا لا يعيبني و حسبك من أمرين خيرهما الأســـر

و هل يتجافى عني الموت ساعـــة إذا ما تجافى عني الأسر و الضـــر[4]

و منها أيضا:

سيذكرنـــي قومي إذا جد جدهـــم و فـــي الليلـــة الظلمـــاء يفتقـــد البـــدر

فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه و تلك القنا و البيض، و الضمر و الشقر

و إن مـــت فالإنسان لا بد ميت و إن طالت الأيـــام، و انفســـح العمـــر[5]

و مما ورد من لفظة الأسر في السجنيات تلك اللامية التي كتب بها إلى أمه و قد ثقل من الجراح:

جراح و أسر، و اشتياق و غربة أحمـــل، إنـــي بعدهـــــا لحمـــــــول

و ما نال مني الأسر ما تريانـــه و لكننـــــي دامـــي الجـــرح عليـــــل

[1] فكأن قد: أي فكأن قد أصيب، و في البيت اكتفاء.

[2] الديوان: ص83، أكمد : المتغير اللون، أكبد: المصاب في كبده.

[3] الديوان، ص 152

[4] نفسه، ص 160.

[5] نفسه، ص 161.

و أسر قاسيـــة و ليل نجومـــه   أرى كـــل شـــيء غيرهـــن يـــزول[1]

و الملاحظ على الأبيات أنها اشتملت على مفردات تدل على الأسر و منها (جراح، اشتياق، غربة، أحمل، دامي الجراح، عليل، أقاسيه ...) و هي : مدلولات تدور في مجال واحد هو الأسر.

و من السجنيات التي عبرت حق التعبير على مرارة أبي فراس في السجن و اشتياقه إلى الحرية- تلك اللامية التي يحاور فيها حمامة باكية لتشاركه الأحزان:

أقول و قد ناحت بقربي حمامة   أيا جارتـــا، هل بات حالـــك حالـــي ؟

و فيها يقول:

أيضحك مأسور، و تبكي طليقة   و يسكـــت محزون، و يندب ســـال ؟[2]

فالشاعر في البيت (أيضحك مأسور ...) استطاع أن يجمع كل معاني الأسر، و المعاناة المسيطرة على أحاسيسه و أفكاره.

اتضح مما سبق أن مدلول لفظة (أسر) قد تأتى من السياق، بل أعمق من هذا لأن مدلول الحقيقي لا يتأتى إلا من البنية الصوتية و الصيغ الحرفية، و نظمها. يقول محمد حماسة عبد اللطيف :«و التفسير الدلالي لأي نص يقوم على معطيات "مفرداته" المؤلفة في نظام لغته، و هذا التأليف في الوقت نفسه يكون سياقه اللغوي الخاص به و يبينه بروابطه و علاقاته، و يحدد أبعاده النصية»[3]

و قد اعتمد الشاعر على كثير من الألفاظ التي ترتبط بحقل الأسر و فيها نوع بين بنيتها و استعمالاتها فكانت أسماء و صفات و أفعالا.

كما لجأ الشاعر إلى توظيف الألفاظ الدالة على الحزن و الألم و المعاناة و كل ذلك يخدم حقل الأسر و يزيده توضيحا. و من بين ذلك نذكر:

القيود، أقيادنا، محبوسا، الجرح، جروح، الكلام، جريح، بكيت، دمعي، أدمعي، الدموع، العبرات، حزين، مؤلم أوجعتني، مصابي، غربة، الهموم، العليل.

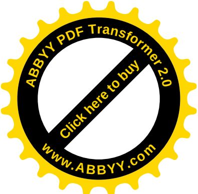
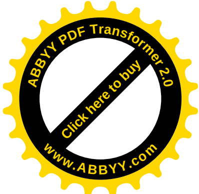
و بعد هذا العرض الموجز لمفردات و معجم أبي فراس في سجنياته في حقلي الفروسية، الحرب و الأسر، تـــبين أن السياقات تختلف و تتجدد من موضع إلى آخر في الدلالة. إذ نجد الكلمة حين تغيرها تكتسب دلالة أخرى لم تكن لها من قبل، خاصة في لغة الشعر، و لا يستطيع تحقيق ذلك إلا المبدعون الذين تعمقوا في أسرار العربية أمثـــال أبي فراس، الذي كان واعيا في توظيف تلك الألفاظ و بقيمتها التعبيرية خاصة حينما تتداخل في علاقات مـــع بقيـــة العناصر الأخرى من بنيات النص.

---

[1] الديوان، ص 232.

[2] نفسه، ص 238.

[3] د. محمد حماسة عبد اللطيف : النحو و الدلالة، دار الشروق القاهرة، بيروت، ط1، 2000، ص 10.

الخاتمـــــــــــــــــة

وبعد أن انتهينا من دراسة سجنيات أبي فراس الحمداني التي عايشناها لمدة طويلة،من حيث مستويات التحليل الأسلوبي، الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، بهدف فهم طبيعتها، والوقوف على جوانب مهمة من خصائصها وسماتها الفنية والأسلوبية المتفردة والمميزة لها عن غيرها من التشكيلات الشعرية الأخرى. فإنه يمكن القول :

- إن سجنيات الشاعر بكل خصائصها ومميزاتها ليست إلا لحظة التفجر الذاتي العاطفي الحقيقية في حياة أبي فراس،وهي تمثل مرحلة النضج الشعري لديه، فسجنياته ومضة التميز في ديوانه،فإذا كان الشاعر في مرحلة ما قبل السجن يعتبر مقلداوإن كان يعبر عن تجربته الخاصة،فإنه في مرحلة السجن استطاع أن يمتلك أدواته الخاصة في التعبير عن تجاربه بحيث تبدو الذات هي المحور الأساسي الذي يتجه نحوه أبو فراس في سجنياته لذا فقد اتسم شعرها بصدق العاطفة .

- تلونت موضوعات السجنيات لدى أبي فراس بألوان مختلفة وانعكس ذلك على انفعالاته ومن ثم على لغته الشعرية بشكل واضح.إذ ليس هناك انفصال بين شخصيته المبدع وما يقدمه من نتاج إبداعي.فلا بد أن تنعكس شخصيته بتجاربها وانفعالاتها على إبدعه بشكل مباشر.ومن هنا كان إلحاحه على ظواهر لغوية بعينها كمميزات أسلوبية ميزت أسلوبه كانعكاس طبيعي لعاطفته.ولعل من أبرز الموضوعات التي تناولها بشكل ملحوظ:الرثاء،الفخر، المدح،الاستعطاف،العتاب،الشكوى ....

- انتهج أبو فراس سنن الأقدمين في اعتماد البحور الشعرية السائدة آنذاك،فنظم سجنياته وفق ما شاع عندهم من أوزان و قوافي،و باعتماد الإحصاء تبين طغيان بحر الطويل على البحور الأخرى في السجنيات،يليه الكامل،فالوافر،ثم المنسرح والمتقارب .

- غلبت على السجنيات القافية المطلقة على المقيدة،وغلب كذلك الروي المضموم وبعده المكسور ثم المفتوح.

- أما فيما يخص الإيقاع الصوتي فقد تبينت الغلبة للأصوات المجهورة على المهموسة وهذا نهج الأقدمين .

- لقد كان التكرار ظاهرة أسلوبية لافتة في سجنياته ، إذ وظفه للتعبير عن مشاعره ، وقد ترجم التكرار حالة الشاعر النفسية المتألمة والمضطربة.فتوظيفه للتكرار تنفس لآلامه وأوجاعه المستمرة في السجن والتي انعكست على لغته الشعرية .

- الجناس مظهر من مظاهر التكرار الجلية ، وهو وسيلة من وسائل التوصيل المتميزة ،فهو إحدى صور شعرية السجنيات .

- المستوى الصوتي لم يكن هيكلا ثابتا ، بل هو خط حركي ، يعبر عن أهداف ودلالات متنوعة من جهة ، ويؤثر على المتلقي من جهة أخرى.

- تعدد الصيغ الصرفية ، وتنوع في استعمالاتها و دلالاتها ، وما لها من أثر في الكشف عن جماليات النص ، لأن توظيف اللفظة المختارة في مقامها الملائم ، تساهم في أداء المعنى ،وتحدث قوة في الجرس ،وإيحاء في المعنى ، وتنوع الأبنية ودلالاتها دليل على تفوق الشاعر من ناحية اللغة فهو متميز بتميز الصيغ ، وفريد بتفرد الدلالات ،وهكذا تشكلت عند الشاعر لغة شعرية خاصته ، فتوظيفه الصفة المشبهة ، وصيغة المبالغة ،واسم الفاعل ،واسم المفعول بشكل منتظم أشاع في سجنياته نوعا من الأسلوب المتفرد،والموسيقى الداخلية المتوازية.

- نوع أبو فراس في سجنياته بين الجمل الفعلية و الاسمية ،فكانت الجمل الفعلية تعبر عن الحالات والمواقف بهدف إبراز مظاهر الحركة والديناميكية.أما الإسمية فكان يعمدإليها عندما يحس تأكيدها للمواقف والأحداث.

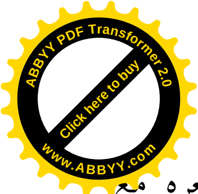
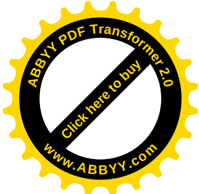
- جاءت جمل السجنيات على مختلف الأنماط والصور الممكنة كما تعددت العناصر اللغوية ووظائف الجمل من مفعولية ، و وصفية وحالية ونحو ذلك ، هذا وقد بينا الوظيفة الشعرية لتلك العناصر والجمل .

- اعتمد الشاعر الجمل الإنشائية الطلبية بشكل وافر وملحوظ ، وهي جمل متنوعة الأنماط ، وقد جاء الإلحاح عليها واضحا في مواقع التأثر والانفعال وقد شكلت عناصرأساسية أقام عليها الشاعر بناء سجنياته.

- لم يعتمد الشاعر في الجملة الندائية على نمط واحد،كما عمد إلى التنويع في أنماط الجملة الاستفهامية وأنماط جملة الأمر ، فلم يقتصر على صورة واحدة ، وأما جملة النهي فقد لزم صورة واحدة وتلك هي المعتمدة في اللغة العربية .

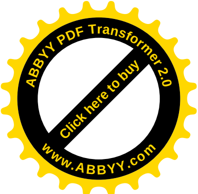
- نستطيع أن نستشف من سجنيات أبي فراس روح الشاعرالرومانسي إذ جاءت ظاهرة (التشخيص) فيها هي الظاهرة التي ميزت السجنيات فمن خلالها شخص الجماد ومظاهره ،فأنطقه وبث الحياة فيه ليشاركه الأحزان .

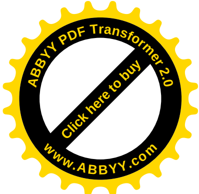
- تنوعت الحقول الدلالية، مما أدى إلى ثراء المعجم الشعري عند الشاعر، فالقارئ لسجنياته يجد، على الرغم من معاناة الأسر والسجن وما انجر عن ذلك من آلام وجراح، يجد كذلك روحا قوية لدى الشاعر ونفسا عظيمة ،فهو الفارس والمحارب ،وفروسيته كانت أبرز الخصائص التي منها تشكلت شخصيته وقد انتهج في ذلك نهج الشعراء العرب القدامى في وصفهم للحروب والأيام ضد أعدائهم .

- ومن خلال دراستنا لسجنيات أبي فراس نلحظ انسجام الظواهر الأسلوبية المميزة لشعره مع شخصيته الواقعية ، ومن خلال الانسجام بين شخصية أبي فراس (الإنسان) وأبي فراس (الشاعر) ، نستطيع القول إن أبا فراس استطاع أن يرينا نفسه من خلال سجنياته بكل صدق ، فعندما نقرأها ،فإننا نقرأ في الوقت ذاته أبا فراس الإنسان ،والجدير بالقول : إن هذه ميزة قليلا ما توافرت لغيره من الشعراء في عصره.

هذه هي أهم الملاحظات التي أمكنني رصدها في خاتمة هذه الدراسة ، آملا أن أكون قد حققت قدرا و لو بسيطا من الفائدة ،راجيا أن تتفتح زوايا أخرى جديدة يمكن للدارس الانطلاق منها لبحوث جديدة و على الله فليتوكل المتوكلون.





المصادر و المراجع

-القرآن الكريـــــــــم:رواية ورش.

1- ابن خالوية: ديوان أبي فراس الحمداني دار صادر، بيروت .

2- ابن خالويه: ديوان أبي فراس الحمداني ، جمع وتعليق : سامي الدهان ، المعهد الفرنسي للدراسات العربية بيروت ، 1944م.

3- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر دار الجبل، بيروت ط4 1972م.

4- ابن رشيق القيرواني : العمدة ، تحقيق : محي الدين عبد الحميد ، طبعة مطبعة السعادة ، مصر، ط2 ج1، 1963م.

5- ابن شرف القيرواني: أعلام الكلام ،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1 ج1، 1926 .

ابن عقيل:(بهاء الدين عبد الله العقيلي المصري الهمذاني) شرح على ألفية ابن مالك،تحقيق:محمد محـــي الدين عبد الحميد،دار الفكر،بيروت،ج4.

6- ابن فارس (أبو الحسين بن فارس بن زكريا بن محمد بن حبيب): الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة أ بدران، بيروت ط1 1963م .

7- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم العلوي) : عيار الشعر ، تحقيق : طه الجابري ، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية ،صيدا ، بيروت ، (دط) ، 1959م.

8- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) : أدب الكاتب تحقيق محي الدين عبد الحميد ط3 مطبعة السعادة مصر 1958م.

9- ابن منظور : لسان العرب ، الطبعة الأميرية بولاق ،ج1،القاهرة ، 1300هجري .

10- ابن هشام المصري :مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، القاهرة ، (دط)، (دت)

11- ابن يعيش موفق الدين بن علي: شرح المفصل، مكتبة المتنبي، القاهرة ،دت .

12- أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي بيروت (دط) 1952م

13- أبو الفتح عثمان ابن جي : المنصف في كتاب التصريف، تحقيق ابراهيم مصطفي عبد الله أمين، القاهرة 1954

14- أبو هلال العسكري(الحسن بن عبد الله بن سهل): الصناعيين تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم علي محمد الدجاوي ،مطبعة عيسى البابي الحلبي ،القاهرة ط1 1952م .

15- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق جابر قميحة ،دار الكتب العالمية بيروت .
16- إبراهيم أنيس :الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط3 ، 1979
17- إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،ط7 ، 1985.
18- إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،ط5 ،1981
19- إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،ط2، 1952
20- إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط، دار العودة ، تركيا ،1989م.
21- أحمد أبو حاقة أعلام الفكر العربي،أبو فراس الحمداني،منشورات دار الشرق الجديد،بيروت،ط1، 1960.
22- أحمد الشايب : الأسلوب ،مكتبة النهضة المصرية ، ط6، القاهرة ،1966.
23- أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، الناشر : محمد أمين دمج ، دار الفكر بيروت ، ط12 ، 1978م.
24- أحمد خليل:المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية ،بيروت ،1968،ص182.
25- أحمد شامية:في اللغة،دار البلاغ للنشر والتوزيع،الجزائر،ط،2002
26- أحمد ماهر البقري :أساليب النفي في القرآن ، دار المعارف ، الإسكندرية ، 1980م.
27- أحمد مختار عمر : علم الدلالة : مكتبة دار العروبة ، الكويت ،1982م.
28- أحمد مختار عمر: دراسة صوت اللغوي ،عالم الكتب القاهرة 1999 م .
29- أحمد مطلوب : البلاغة العربية ،المعاني والبيان والبديع، ، ط1 ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،العراق، 1980 م.
30- التفتازاني(مسعود بن عمر بن عبد الله المعروف بسعد الدين): شروح التلخيص (للخطيب القزويني)،مطبعة عيسى البابي الحلبي ، مصر .
31- الثعالبي(أبو منصور عبد الملك بن إسماعيل):يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج1دار الكتب العلمية،بيروت.
32- الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر) :الحيوان ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ط1، القاهرة ،1938.
33- الحاج صالح :مدخل علم اللسان الحديث ،مجلة اللسانيات المجلد الأول .

34- الحاج صالح: مدخل الى علم اللسان الحديث ،مجلة اللسانيات المجلد الثاني.

35- الخطيب التبريزي : الوافي في العروض والقوافي ، تحقيق فخر الدين قباوة ، ط4، دار الفكر ، دمشق سورية ، 1986م.

36- السيد عز الدين علي : التكرير بين المثير والتأثير ، طبعة دار الطباعة المحمدية ،ط1978،1م.

37- الشيخ الرضى: شرح الشافية، تحقيق محمد نور ومحمد الزفزاف ومحي الدين عبد الحميد ،مطبعة حجازي مصر 1312هـ.

38- السكاكي(الإمام سراج الملة والدين أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكرمحمد بن علي): مفتاح العلوم، تعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت ط1 1983.

39- السكاكي: مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي القاهرة ط2 1990.

40- القزويني محمد عبد الرحمن:الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق،محمد خفاجي،دارالكتاب اللبناني،بيروت،ط1981.3

41- القزويني(أبو المعالي جلال الدين محمد بن القاضي سعد الدين أبو القاسم عبد الرحمن بن إمام الدين عمر): التلخيص في علوم البلاغة ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، دارالكتب العلمية لبنان، ط1، 1904م .

42- النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة 1982.

43- جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ط1 .1974.

44- جورج مونان : مفاتيح الألسنية ، ترجمة :الطيب البكوش ، منشورات الجديد ، تونس (دط) ، 1981م.

45- جورج مونان: تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين ،ترجمة بدر الدين قاسم ،دمشق 1972م

46- جلال الدين السيوطي:همع الهوامع في شرح جمع الجوامع. تحقيق :عبد العال سالم مكرم،دار البحوث العلمية ،الكويت،1975.

47- جلال الدين السيوطي : المزهر في علوم اللغة وأنواعها ط3 دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة .

48- حفيظة أرسلان شابسوغ : الجملة الخبرية والجملة الطلبية . الأردن، ط1، 2004.

49- خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، لبنان ،ط1، 2003 .

50- خليل الدويهي : شرح ديوان أبي فراس الحمداني : دار الكتاب العربي، بيروت ، ط4 ، 1999م.

51- خليل عودة : المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي ، مجلة النجاح للأبحاث ، المجلد (2) ، العدد (8) 1994.

52- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر، 1993م .

53- زين كامل الخويسكي: الزوائد في الصيغ في اللغة العربية في الأفعال، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، الجزء 02.

54- سليمان العطار : الأسلوبية علم وتاريخ ، مجلة فصول ، المجلد (1) العدد(2)، 1981م.

55- سيبويه(أبو بشر عمروبن عثمان بن قنبر): الكتاب تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ، ج1بيروت.

56- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي (مشروع علمي) دار المعرفة ط2 1973م .

57- صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين بيروت ط2 1981م .

58- صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ،(دط)، 1987م.

59- صلاح فضل : ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ، مجلة فصول ، العدد (3-4) ، 1981م.

60- صلاح فضل: علم الاسلوب (مبادئه وإجراءاته) دار الافق الجريدة بيروت ط1 1985م.

61- صلاح الدين حسنين:الروابط بين الجمل في النص الشعري،مجلة علاقات في النقد،النادي الأدبي الثقافي بجدة،مج 10،ج39،مارس2001.

62- عبد الخالق محمود : شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ،ط3، 1984م.

63- عبد الجليل حسن عبد المهدي:أبو فراس الحمداني حياته وشعره،مكتبة الأقصى،عمان،الأردن،ط1 ،1981.

64- عبد الستار عبد اللطيف أحمد سعيد :أساسيات علم الصرف، المكتب الجامعي، حديث الأزارطة الاسكندرية ط1 ج2 1991م.

65- عبد الصبور شاهين: في علم اللغة العام ، مؤسسة الرسالة ،بيروت، لبنان ،ط3، 1980م .

66- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ،ط3.

67- عبد السلام المسدي : الشرط في القرآن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا،تونس ، 1980م.

68- عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ،دار صفاء للنشر والتوزيع ط1، 2000م.

69- عبد القاهر الجرجاني (ابن عبد الرحمن أبو بكر): دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد فايز الداية مكتبة سعد الدين ط2. 1987م.

70- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية بيروت ط1. 1988م.

71- عبد الله درويش : دراسات في علم الصرف، مكتبة الشباب مصر 1959م .

72- عبد الهادي الفضلي: مختصر الصرف، دار الشروق جدة، الطبعة الثالثة ، 1988

73- عباس محمود العقاد : أشتات في اللغة والأدب ، دار المعارف ، ط5 ، القاهرة 1982م.

74- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار المسيرة، عمان، ط1 2008م .

75- علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الاندلس ،ط1، 1980.

76- فايز الداية : جماليات الأسلوب ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ،لبنان ، ط2، 1996 (دمشق) .

77- فخر الدين قباوة : إعراب الجمل وأشباه الجمل ، دار الأوزاعي للطباعة والنشر و التوزيع ، بيروت ط4 1986م.

78- قدامة بن جعفر(محمد بن علي بن محمد) : نقد الشعر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ،1973م.

79- كمال أحمد غنيم : عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر،مكتبة مدبولي،ط 1 ،1998.

80- كمال إبراهيم: عمدة الصرف، مطبعة الزهراء بغداد،ط2 ،1957م .

81- كمال محمد بشر: علم اللغة العام (الأصوات) دار المعارف ،مصر 1981م .

82- لخضر بلخير: البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني ،

83- محمد أسعد النادري :نحو اللغة العربية، صيدا ،بيروت ،ط2 ،2002م .

84- محمد النويهي : الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته ونقده ، ج1.

85- محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والتشبيهات في علوم البلاغة، تحقيق عبد القادر حسين ،دار النهضة مصر للنشر القاهرة 1963.

86- محمد بن على المحلي: شفاء الغليل في علم الخليل، تحقيق شعبان صلاح ، دار الجيل، بيروت ،لبنان،ط1، 1991م .

87- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ،منشورات الجامعة التونسية (د ط) 1981م

88- محمد حماسة عبد اللطيف: في بناء الجملة العربية، الكويت، 1982م.

89- محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1990م.

90- محمد حماسة عبد اللطيف : النحو والدلالة ،دار الشروق القاهرة ، بيروت ط1. 2000.

91- محمد عبد المطلب : جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، الشركة العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ط1 1995م.

92- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1، 1994م.

93- محمد مصطفى ناصيف : الصورة الأدبية ، دار مصر للطباعة ، ط1، 1958م.

94- محمد كمال بشر:علم اللغة العام القسم 2 الأصوات ،دار المعارف مصر 1987م .

95- محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني .

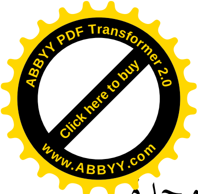
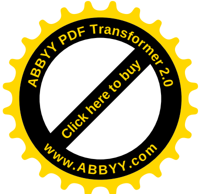
96- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب ، مفاهيم وتطبيقات ، ليبيا ، جامعة السابع من أبريل ،ط1.

97- محمود السعران، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي) دار الفكر العربي، القاهرة ،1982م .

98- محمود أحمد نحلة : لغة القرآن الكريم في جزء عم ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان 1981م.

99- معمر حجيج : استراتجية الدرس الأسلوبي ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة 2007.

100- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصر الاسلامي) دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت لبنان 1971م

101 - مصطفى حركات: قواعد الشعر،العروض والقافية،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،وحدة الرغاية،الجزائر،1989

102 - مهدي المخزومي : في النحو العربي (نقد وتوجيه) ، دار الرائد العربي، بيروت ، 1986م.

103 -نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، طبعة منشورات مكتبة النهضة ،بغداد،ط 2 ،1965.

104 - نصر أبو زيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة فصول ،العدد الخاص بالأسلوبية 1984م.

105- هلال ماهر مهدي : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، طبعة وزارة الثقافة والإعلام ، العراق، 1980م.

106 - يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ،دار المسيرة ، عمان ،2007.

